

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La difusión manuscrita de relaciones de comedias áureas: tres
ejemplos de la Biblioteca Nacional de España**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xiaoqian Tian

Directora

María Inmaculada Osuna Rodríguez

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**LA DIFUSIÓN MANUSCRITA DE RELACIONES DE COMEDIAS ÁUREAS:
TRES EJEMPLOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

XIAOQIAN TIAN

DIRECTORA

María Inmaculada Osuna Rodríguez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS



TESIS DOCTORAL

**LA DIFUSIÓN MANUSCRITA DE RELACIONES DE COMEDIAS ÁUREAS:
TRES EJEMPLOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

XIAOQIAN TIAN

DIRECTORA

María Inmaculada Osuna Rodríguez

Madrid, 2023

AGRADECIMIENTO

Querría dar mis más sinceras gracias a mi tutora, la Dra. María Inmaculada Osuna Rodríguez, que me dirigió el TFM en 2018, y con la misma generosidad y entusiasmo aceptó mi propuesta de tesis hace cinco años y ha continuado su labor hasta hoy, con gran disponibilidad, una inmensa paciencia y dedicación de tiempo y esfuerzo a la dirección de la tesis, que implica incontables horas y enorme cantidad de trabajo. Muchísimas gracias por todo.

También me gustaría expresar infinitos agradecimientos a mis padres y amigos, y a toda la gente que me ha ofrecido su ayuda durante la elaboración de la tesis.

Asimismo agradezco a China Scholarship Council su apoyo económico, que me ha permitido trabajar con mucha tranquilidad.

ÍNDICE

Resumen	1
Abstract	3
Presentación	5

Capítulo I. Las relaciones de comedias: un viaje de ida y vuelta entre el papel y las tablas

1.1. Las relaciones de comedias: un género literario híbrido	9
1.2. Panorama bibliográfico crítico y estado de cuestión	13
1.3. La difusión impresa de relaciones de comedias	23
1.3.1. Las relaciones de comedias como género editorial	24
1.3.2. Otros pliegos de origen teatral	29
1.3.3. Relaciones de comedias en libros misceláneos impresos	30
1.4. La transmisión manuscrita de relaciones de comedias.....	32

Capítulo II. Tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de España

2.1. El manuscrito 17516 de la Biblioteca Nacional de España.....	43
2.1.1. Relación de <i>La fuerza del natural</i>	45
2.1.2. Relación de <i>La dama presidente</i>	51
2.1.3. Relación de <i>Industrias contra finezas</i>	56
2.1.4. Relación de <i>Primero es la honra</i>	60
2.1.5. Relación de <i>El conde de Sex</i>	63
2.1.6. Relación de <i>El Job de las mujeres</i>	68
2.2. El manuscrito 17519 de la Biblioteca Nacional de España.....	73
2.2.1. Relación de <i>La vida es sueño</i>	74
2.2.2. Relación de <i>La victoria del amor</i>	77
2.2.3. Relación de <i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i>	83
2.2.4. Relación de <i>O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile</i>	87
2.2.5. Relación de <i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	92
2.2.6. Relación de <i>El mariscal de Virón</i>	97
2.2.7. Relación de <i>El Hércules de Ocaña</i>	102
2.2.8. Relación de <i>El negro más prodigioso</i>	107
2.2.9. Relación de <i>También se ama en el abismo</i>	112
2.3. El manuscrito 16295 de la Biblioteca Nacional de España	119
2.3.1. Relación de <i>Querer sabiendo querer</i>	121
2.3.2. Relación de <i>El desdén con el desdén</i>	123
2.3.3. Relación de <i>La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona</i>	128
2.3.4. Relación de <i>Para vencer a amor, querer vencerle</i>	130
2.3.5. Relación de procedencia no identificada	134
2.3.6. Relación de <i>La segunda Celestina</i>	137
2.3.7. Relación de <i>Rendirse a la obligación</i>	141

2.3.8. Relación de <i>Querer sabiendo querer, y gran reina de Tinacria</i>	146
Capítulo III. Caracterización general de las relaciones de comedias	
3.1. Obras seleccionadas	151
3.2. Cuestiones paratextuales y de adaptación textual	155
3.3. Características literarias de las relaciones manuscritas	158
3.3.1. Extensión	158
3.3.2. Métrica y rima	160
3.3.3. Funcionalidades dramáticas	161
3.3.4. Modalidades discursivas	163
3.3.5. Emisor y receptor	164
3.3.5.1. Galán-dama, dama-galán y galán-galán	168
3.3.5.2. Galán-gracioso	168
3.3.5.3. Galán-rey y dama-rey	171
3.3.5.4. Galán y otros personajes-tipo como interlocutor	172
3.3.5.5. Otros tipos de emisor e interlocutor	172
3.3.6. Elementos espacio-temporales	173
3.3.7. Tema y asunto	182
Capítulo IV. Descripciones femeninas y festivas en las relaciones de comedias	
4.1. Retrato poético femenino y descripción de dama en las relaciones de comedias	184
4.1.1. La tradición del retrato femenino: de la Edad Media al petrarquismo	185
4.1.2. <i>Ut pictura poesis</i> en el Barroco	187
4.1.3. Descripciones de la belleza femenina en las relaciones	189
4.2. Relaciones de fiestas y descripciones festivas en las relaciones de comedias	199
4.2.1. Tipología de fiestas en las relaciones de comedias	201
4.2.2. Atuendo y emblemas como motivo fastuoso	206
4.2.3. Caballos como elemento ostentoso	208
4.2.4. Ética y valores caballerescos difundidos	210
Conclusiones	212
Edición	220
Criterios de edición	221
MSS/17516	
1. Relación de hombre de la comedia de <i>La fuerza del natural</i>	223
2. [Relación de <i>También se ama en el abismo</i>]	228
3. [Relación de <i>La dama presidente</i>]	228
4. Relación de hombre de la comedia <i>Industrias contra finesas</i>	234
5. Relación de mujer de la comedia <i>Primero es la honra</i>	241
6. Relación de la comedia de <i>El conde de Sex</i>	244

7. [Relación de <i>El Job de las mujeres</i>]	248

MSS/17519

8. <i>Relación de Segismundo</i>	253
9. <i>Otra de un príncipe</i> [Relación de <i>La victoria del amor</i>]	255
10. <i>Otra relación</i> [de <i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i>]	266
11. [Relación de <i>O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile</i>]	270
12. [Relación de <i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>]	275
13. [Relación de <i>El mariscal de Virón</i>]	281
14. [Relación de <i>El Hércules de Ocaña</i>]	289
15. <i>Del negro más prodigioso</i>	300
16. [Relación de <i>También se ama en el abismo</i>]	310

MSS/16295

17. Relación [de <i>Quererse sin declararse</i>]	321
18. Relación de la comedia nombrada <i>El desdén con el desdén</i>	322
19. Retrato [de <i>La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona</i>]	331
20. Relación de la comedia <i>Para vencer amor, querer vencerle</i> de Don Pedro Calderón de la Barca	333
21. Relación de la comedia	339
22. Relación de la comedia nombrada <i>También se ama en el abismo</i>	347
23. Relación de la comedia [<i>La segunda Celestina</i>]	347
24. Relación de la comedia nombrada <i>Rendirse a la obligación</i>	354
25. Relación de la comedia nombrada <i>Querer sabiendo querer</i>	362

Anexos

Anexo 1. Transmisión teatral e impresa de las comedias originarias en el siglo XVII	373
Anexo 2. Testimonios impresos y manuscritos de las relaciones de comedias estudiadas	376
Anexo 3. Índice de autores y primeros versos	394
Anexo 4. Galería de imágenes	396

Bibliografía	406

RESUMEN

En esta tesis se estudia la transmisión manuscrita de las *relaciones de comedias*, es decir, los parlamentos largos puestos en boca de un personaje. Estos pasajes, que solían tener como forma métrica el romance, un inicio paradigmático y un estilo alambicado, constituían momentos llamativos en el escenario, y tendieron a separarse del contexto dramático como género autónomo. Aunque la práctica de extraer estos fragmentos de las obras empezó más temprano, fue alrededor del último cuarto del siglo XVII cuando se produjo la moda editorial de imprimirse como pliegos sueltos, en dos hojas en 4º, con Sevilla como epicentro debido al cierre de su corral. También se publicaron otros géneros afines de procedencia teatral, como *pasillos/coloquios de comedias*, *relaciones burlescas*, *resúmenes de comedias*. Además, las relaciones de comedias circularon en algunos libros impresos misceláneos. En 1922, Gillet se centró de manera pionera en este fenómeno, seguido por Edward M. Wilson, María Cruz García de Enterría y Jaime Moll, como figuras más destacadas en el siglo XX. En nuestra centuria, han continuado esta labor sobre todo estudiosos como Santiago Cortés Hernández y Rafael González Cañal.

No obstante, la difusión manuscrita de las relaciones de comedias ha sido escasamente atendida por la crítica. Un rastreo de testimonios en distintos fondos y bibliotecas ha permitido ilustrar, a modo de introducción, cómo esta transmisión comparte las mismas etapas cronológicas que la impresa, desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX, conviviendo como dos modalidades difusoras diferenciadas. Así, aunque estas coinciden en muchos de los títulos recopilados, también divergen en muchos otros. Aquí se analizan detenidamente y editan veintitrés relaciones de comedias áureas que se conservan en tres manuscritos del Seiscientos de la Biblioteca Nacional de España. Al igual que las impresas, la mayoría se sacan de obras del género palatino, hagiográfico y de enredo, principalmente de autores posteriores a Lope. Por lo demás, proceden sobre todo de la primera jornada, y son de carácter narrativo y estilo conceptuoso, o al menos esmerado.

Por otro lado, estas relaciones manuscritas, caracterizadas por una condición híbrida, teatral y poética, tienen extensión muy variada, y más libertad paratextual, sin la obligación de

adaptarse a pliegos sueltos. Narran historias con una temporalidad a veces muy amplia y que se entienden perfectamente de manera aislada. Son pronunciadas mayoritariamente por protagonistas pertenecientes a la nobleza, pero algunos personajes marginales (“valiente”, negro, ladrón) también gozan de cierta representatividad. Además, hay una notable repetición de temas y situaciones. En especial, aparecen frecuentemente descripciones de la belleza femenina y de festejos. En el primer caso, se aprecian ecos de los retratos poéticos, canonizados por Petrarca y sus seguidores, que alaban damas con un patrón estereotipado marcado por su cromatismo y por un recurrente repertorio imaginístico. El segundo caso, de carácter pomposo y tono hiperbólico, recuerda las relaciones de fiestas que tuvieron su auge en el Barroco, con fines propagandísticos y particular ostentación nobiliaria. Su reiteración en estos manuscritos hace ver en estos asuntos un factor de éxito que, al igual que en las tablas, despertó el interés de los copistas.

ABSTRACT

This thesis studies the handwritten transmission of *relaciones de comedias*, in other words, the long speeches pronounced by one single character. These texts, mostly written in romance, with a paradigmatic opening and an elaborated style, were striking moments on stage, and tended to separate from the dramatic contexts as an autonomous genre. Although the practice of extracting these fragments from the works began earlier, it was around the last quarter of the 17th century when the editorial fashion of printing those on two sheets of 4th *pliegos sueltos* took place, with Seville as the epicenter due to the closure of the corral in this southern city. Other genres of related texts were also published, such as *pasillos/coloquios de comedias*, *relaciones burlescas* y *resúmenes de comedias*, etc. Additionally, the *relaciones de comedias* also circulated in printed books. In 1922, Gillet was the first to focus on this phenomenon, followed by Edward M. Wilson, María Cruz García de Enterría and Jaime Moll as the most outstanding figures of the 20th century. In our century, especially scholars such as Santiago Cortés Hernández and Rafael González Cañal haven continued this work.

Despite this blossoming of research, very little attention has been paid to the circulation of *relaciones de comedias* in manuscripts. A search of testimonies in different funds and libraries has allowed us to illustrate, by way of introduction, how this transmission shares the same chronological stages as the printed ones, from the mid-seventeenth century to the nineteenth century, coexisting as two differentiated diffusion modalities. Their contents deviate from the printed texts in many, but coincide in others. Here we have carefully analyzed 23 *relaciones* preserved in three manuscripts of the 1600s, from the National Library of Spain. They all come from golden age dramatic compositions. Like the printed ones, the majority are taken from works of the palatine, hagiographic and *capa y espada* genre, mainly by authors after Lope. For the rest, they come mainly from the first act of the play, and are of a narrative character and conceptual, elaborated style.

On the other hand, the manuscript *relaciones de comedias*, characterized by the hybrid condition, have a very varied extension, and more paratextual freedom, without the obligation

to adapt to loose sheets. They narrate stories with a very complete temporality, which are perfectly understood in an isolated form. They are pronounced mainly by protagonists of nobility, but the marginal characters (“*Valientes*”, *negro* and *ladrón*) also enjoy a certain representativeness. In addition, there is a lot of repetition of themes and situations. In particular, subjects of feminine beauty and festive descriptions appear frequently. In the first, echoes of poetic portraits can be seen, canonized by Petrarch and his followers, which praise ladies with a crystallized pattern of chromaticism and imagery repertoire. The second, with a pompous character and hyperbolic tone, recalls the relations of festivals that prevailed in the Baroque due to the propagandistic need of the aristocracy. These matters may have been the factor that aroused the interest of the copyists to include them in the manuscripts.

PRESENTACIÓN

A pesar de la sostenida proliferación de estudios sobre el teatro áureo, hay cuestiones que no han suscitado suficientemente el interés de la crítica y están pendientes de tratar. La presente tesis se centra en una de ellas, las relaciones de comedias del Siglo de Oro y su difusión manuscrita. Las relaciones, es decir, los parlamentos largos pronunciados por una sola persona, han sido objeto de estudio en muchos casos (por ejemplo, el famosísimo monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*), pero muy pocas veces como un género desgajable de las obras dramáticas y con vida propia, que además encontró una manera específica de transmitirse de forma aislada en impresos, aparte de circular en copias realizadas a mano. Ha transcurrido justo un siglo desde que Joseph E. Gillet, pioneramente, señaló la importancia de una serie de pliegos sueltos con relaciones, salvándolos del olvido y la omisión previa. A partir de entonces, pese a los intervalos de silencio, la investigación sobre relaciones de comedias que usan como soporte el pliego de cordel ha podido continuar y perdurar hasta hoy gracias al esfuerzo académico, y ha dado como fruto el descubrimiento y la catalogación de unos trescientos testimonios, más una visión bastante global del fenómeno de su impresión y difusión.

En contraste, el terreno de las relaciones manuscritas sigue sin explorar por sí mismo, más allá de la simple mención de algunas piezas por parte de la crítica. Ante esta laguna, se llama la atención aquí sobre testimonios de diversos fondos y bibliotecas y se expone la situación general de esta modalidad difusora desde un ángulo comparativo con la práctica editorial. Además, frente al enfoque predominantemente tipográfico de los estudios precedentes, en esta tesis se plantea un acercamiento más atento a los aspectos literarios de las relaciones. Con esta finalidad se seleccionan como objeto de investigación veintitrés relaciones recogidas en tres tomos manuscritos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de España: MSS/17516, MSS/17519 y MSS/16295. Asimismo se pretende actualizar el conocimiento sobre las relaciones de comedias proponiendo nuevas características, entre otras apreciaciones novedosas sobre el género.

La organización del contenido es la siguiente. En el capítulo I se declara, en primer lugar, en qué consisten las relaciones de comedias y cuáles son las particularidades que las convirtieron en un componente dramático con el que el público disfrutaba especialmente y las llevaron a independizarse del contexto teatral. Además, este tipo de textos se caracteriza por su hibridismo intrínseco y por el adquirido por su separación de las comedias en que estaban integradas. También se ofrece una revisión panorámica de la bibliografía sobre este género por orden cronológico, poniendo de relieve algunos trabajos primordiales para la tesis. A continuación, se hace una presentación general de los cauces de la transmisión impresa de las relaciones de comedias. Fundamentalmente esta se dio en forma de pliegos sueltos, según la visión bastante completa sobre el fenómeno editorial aportada por García de Enterría (1973), Jaime Moll (1976) y, sobre todo, Cortés Hernández (2008); pero también en libros impresos, cuya existencia omite la crítica. Por lo demás, se presta atención a otros tipos de pliegos de origen teatral afines al género tratado aquí, para profundizar en el contexto editorial en que todos ellos se desarrollaron, fruto de un gusto análogo.

A continuación, se pone el foco en la difusión manuscrita de estos pasajes teatrales, recurriendo a unos fondos relevantes para el rastreo de testimonios: la Biblioteca Nacional de España, que cuenta con una de las colecciones manuscritas más ricas del país; el legado de Antonio Rodríguez-Moñino a la Real Academia Española, bajo cuya custodia se reúne alrededor de 2660 manuscritos datables desde el siglo XV; la Real Academia de la Historia, donde se encuentran más de un centenar de colecciones; la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que conserva mil manuscritos aproximadamente; el fondo antiguo de las bibliotecas de otras instituciones españolas, como las de la Universidad de Granada, la Universidad de Barcelona y el Instituto de Teatro de Barcelona, y el Departamento de Manuscritos y Libros Raros de la Hispanic Society of America, en Nueva York, uno de los fondos ultramarinos más importantes. A partir de los testimonios localizados, se reflexiona sobre algunas cuestiones, en paralelismo con las modalidades impresas: su clasificación, su posible determinación cronológica y geográfica, así como los textos divulgados y su procedencia.

En el capítulo II se realiza un análisis minucioso de veintitrés relaciones procedentes de comedias áureas recogidas en tres tomos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España, de finales del siglo XVII (MSS/17516, MSS/17519 y MSS/16295), época inicial de la publicación del género estudiado. En total contienen 8, 10 y 9 relaciones respectivamente. Sin embargo, de esas veintisiete, una aparece en todos los manuscritos; además, se excluyen del corpus abordado las piezas burlescas, por ser recreaciones posteriores y no extraídas de obras dramáticas. Se hace descripción bibliográfica de estos volúmenes, y se lleva a cabo un acercamiento literario a estos parlamentos guiado por los parámetros manejados en el trabajo de Cortés Hernández: tipo de obra fuente y autor, métrica y rima de los pasajes, extensión, voz emisora, procedencia y breve comentario del argumento, en conexión con la función asumida dentro de la pieza teatral. Aparte de esto, también se toma en consideración la trama principal de las comedias, su popularidad en las imprentas y las tablas del siglo XVII¹, el estado actual de las investigaciones sobre cada obra, el contenido de las relaciones y, en especial, su estilo, calificado simplemente como «conceptuoso» y «alambicado» por la crítica pero merecedor de un análisis más detallado.

El capítulo III, dedicado a la caracterización de conjunto de las relaciones estudiadas, se organiza en torno a tres perspectivas. La primera atiende a las obras elegidas. En este plano son de interés los aspectos relativos a su tipología, sus autores y la generación o escuela a la que se adscriben, así como la fama que alcanzaron, traducida en la cantidad de sus puestas en escena conocidas y ediciones impresas durante el siglo XVII. La segunda se centra en el paso desde las comedias que sirvieron de fuente al pasaje exento, abordando cuestiones paratextuales y, en especial, las modificaciones que sufrieron los textos en el traslado. La tercera enfoca los parlamentos en sí mismos: su métrica, rima, modadidades discursivas, función dramática, extensión, elementos espacio-temporales, personajes que actúan como emisor e interlocutor y temas y asunto.

El capítulo IV parte de nuevo de planteamientos de Cortés Hernández sobre el surgimiento y el triunfo de las relaciones de comedias en el mercado. Este estudioso apunta que estos

¹ En el Anexo 1 se muestra la difusión de estas obras por estos cauces.

productos existían como sustituto de las relaciones de sucesos, pero con historias mejor entramadas y narradas. Análogamente, ¿habría más asuntos compartidos por las relaciones de comedias y otros tipos de escritos transmitidos en abundancia que llamaron la atención de quienes se interesaron en recopilarlas? Con esta hipótesis, el capítulo se adentra en dos materias muy presentes en las relaciones manuscritas que pudieron ser especialmente atractivas para los copistas, más familiarizados con la cultura escrita y entendidos que el público general: las descripciones de damas y de espectáculos, en correspondencia con la tradición de retratos poéticos y relaciones de fiestas que floreció durante el Barroco y circuló a través de la misma vía. Constituyen una supuesta causa de su extracción y copia en manuscritos.

Tras este estudio, se editan los textos de las veintitrés relaciones, siguiendo un criterio de moderada modernización gráfica y de actualización de la puntuación. No obstante, se ha optado por cierta fidelidad al estado de su transmisión, manteniendo peculiaridades lingüísticas y evidentes deturpaciones del texto, sin pretender una edición crítica. Las relaciones van acompañadas de una anotación filológica y contextual básica y de un aparato de variantes simplificado que permite contrastar el texto del manuscrito con una edición moderna de la comedia, solvente, cuando la hay, o de la época (siglo XVII o, excepcionalmente, XVIII).

En definitiva, la aportación que esta tesis ha pretendido reside en dar a conocer, a partir de un corpus relativamente temprano, la realidad de la transmisión manuscrita de relaciones de comedias, ignorada casi completamente pero de valor no desdeñable. Desde la mirada bibliográfica, constituye un modo singular de aprovechamiento y circulación del teatro áureo por este cauce, cuyo nexo con las relaciones estampadas en pliegos sueltos también es digno de estudio. Por otra parte, el examen del contenido y estilo de estos pasajes, no abordados sino muy someramente hasta la fecha, permite esclarecer los factores que llamaron la atención de los amanuenses y la razón que había detrás de su selección y recopilación.

CAPÍTULO I.
LAS RELACIONES DE COMEDIAS:
UN VIAJE DE IDA Y VUELTA ENTRE EL PAPEL Y LAS TABLAS

Con la aparición de la comedia nueva, el teatro español empezó a comercializarse y surgió la demanda de textos dramáticos por parte del público lector, avivada por el interés económico de los impresores. Al inicio del siglo XVII, estos se imprimieron en *partes* y *sueltas*. Alrededor del último cuarto del siglo, comenzó a tomar forma una moda editorial, con Sevilla como epicentro, de publicar las llamadas «relaciones de comedias» en pliegos sueltos. Además, estas circularon en libros impresos, y también a través de manuscritos.

1.1. LAS RELACIONES DE COMEDIAS: UN GÉNERO LITERARIO HÍBRIDO

En general, las relaciones dentro de las comedias son aquellos parlamentos largos puestos en boca de un solo personaje, de carácter narrativo y versificados en romance, aunque puede haber excepciones. El término *relación* posiblemente adquirió y fijó esta connotación dramática a medida que se desarrollaba la comedia nueva. En el *Diccionario de Autoridades* (1737), se indicó por primera vez que, en las obras teatrales, la *relación* consiste en «la narración que sirve de episodio o explicación del tema de la comedia». En realidad, en el *Arte nuevo*, Lope ya advirtió sobre la pauta métrica favorable para su composición: «las relaciones piden los romances» (v. 309)².

En las piezas dramáticas, estos pasajes narrativos presentan personajes que no aparecen en el escenario, evocan sucesos del pasado y relatan acciones complejas que no podían materializarse en las tablas barrocas por limitaciones técnicas y económicas, rompiendo de esta forma el espacio y tiempo restringidos por el *aquí* y el *ahora*³. Tocante a este aspecto, también señala Díez Borque que:

² Pedraza Jiménez, Felipe B., 2020, p. 157.

³ Bobes Naves, María del Carmen, 1988, p. 49.

las largas tiradas de versos —que Sito Alba relaciona agudamente con el género de las relaciones— pueden presentar la acción y, por tanto, los personajes de la misma, pero esto supone que el teatro se aprovecha de los recursos de la narrativa y lo que en la novela puede ser habitual, junto con la presentación en *acto* pero sólo por la palabra, en el teatro significa, a mi juicio, una transgresión de sus características constitutivas, nacida, en buena medida, del ir más lejos de los límites que las unidades clásicas imponían⁴.

Conforme se generalizó el uso de relaciones desde la época de Lope a la de Calderón, estas fueron creciendo en extensión, con la cristalización de un estilo esmerado y poético, y dejando asentadas su estructura y determinadas fórmulas, apoyadas en las normas de la retórica clásica: la llamada de atención (*exordio*), la presentación del asunto (*expositio*), el relato de la historia (*narratio*) y la conclusión, vinculada a la trama posterior de la obra⁵. Dicho esquema, sobre todo su comienzo paradigmático, las dotó de una marca singular y distinguible de su contexto, que muchas veces, nada más que con sus primeros versos, delataba tácitamente su condición de «relación».

Esta diferenciación también era manifiesta en las puestas en escena. Después de «todo un ritual en el que el actor se acomodaba y se preparaba», se recitaba el soliloquio, produciendo «una interrupción en el decurso de la acción para el lucimiento individual del actor»⁶. En este sentido, se puede decir que estos parlamentos «eran concebidos como una obra con entidad propia dentro de la comedia que los contenían»⁷. Su lenguaje comúnmente alambicado y conceptuoso, así como los lances, maravillas y hazañas minuciosamente relatados en ellos, requerían gran habilidad por parte de los actores, ya que era preciso “pintar” con sus gestos las acciones mientras declamaban estos discursos extensos y complicados⁸. De este modo, la interpretación de estos pasajes se destacaba como un momento verdaderamente cautivador durante la función, y esto los hizo bastante populares y aplaudidos entre los espectadores.

La vitalidad de estos discursos no se restringía solamente a las tablas. Existe testimonio, aunque tardío, de 1758, de que se pronunciaron relaciones de manera aislada en espacios

⁴ Díez Borque, José María, 1985, pp. 63-64.

⁵ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

⁶ Roldán Fidalgo, Cristina, 2020, p. 559.

⁷ Roldán Fidalgo, Cristina, 2020, p. 561.

⁸ Roldán Fidalgo, Cristina, 2020, p. 564.

públicos ajenos a corrales y coliseos, o al menos así se desprende de un pasaje del padre Isla, entre sus críticas a ciertas prácticas homiléticas de la época:

Jueves Santo: *Lavatorio y mandato*. No hay cosa especial que notar. Dio mucho gusto en este pueblo un predicador que tomó por asunto del mandato *Amor es arte de amar*; lo que se advierte, por si el padre predicador quisiere imitarle. Generalmente han parecido bien todos aquellos que han predicado desleídas algunas relaciones de las comedias de capa y espada, como tuviesen elección en escoger las más tiernas, derretidas y discretas⁹.

Los letrados y personas de cierta educación del siglo XVII tenían más modos de deleitarse con el teatro. Fue moda de la época que los aficionados, quizás motivados por ver representar estos parlamentos a los profesionales y por lo desafiante de su declamación, se animaran a hacer lo mismo en ambientes privados de tertulias o reuniones caseras, como forma de entretenimiento. La siguiente crítica de 1660 ilustra muy adecuadamente el atractivo de las relaciones para los lectores áureos, que se distraían y apasionaban con su lectura, y la costumbre de memorizarlas para ostentar su talento y destreza:

Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa aquella tarde, no ha de coger la calle ni aun por la ventana, y toma un libro para entretenerse. ¡Qué bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias. Erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando. Engólfase en una relación en que hay dos mil boberías de sonido agradable. Enamórase de ella y determina tomarla de memoria para lucir en las holguras recias¹⁰.

En *El entretenido* de Sánchez Tórtolas, de 1673, se describe la celebración de academias literarias entre participantes aficionados, donde cada uno de ellos debía interpretar una relación de tema amoroso:

apenas acabaron los músicos la última sílaba de la letra, que cantaron con la suavidad y dulzura de sus apacibles y melifluas voces, cuando doña Feliciano dijo: «caballeros y señoras, los asuntos para la octava academia han de ser ocho relaciones de personas enamoradas, que diga cada uno de los combatientes la suya [...]»¹¹.

⁹ Isla, José Francisco de, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, p. 888.

¹⁰ Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, pp. 384-385.

¹¹ Sánchez Tórtolas, Antonio, *El entretenido, repartido en 14 noches desde la de la víspera de Navidad hasta la del Día de los Reyes*, f. 301. Modernizo grafías y puntuación.

En esta obra se detalla, además, la reacción de los presentes ante el recitado de un parlamento, enaltecido por la suma pericia y emoción del intérprete: «explicó don Diego tan airosamente la relación, que enamoró a los oyentes con la suavidad de su decir; pues cada palabra pronunciaba con tanta alma que bastaba a realzar cada verso a grandísima perfección, si ellos por sí no tuvieran la excelencia de ser grandes»¹². De manera similar, los asistentes se fascinaron con la maestría de otro caballero: «fue muy célebre, por haber explayado con bizarra galantería su relación, que dejó a todos engolosinados y gustosos para oír más»¹³.

Inicialmente, quizás por motivos económicos y la necesidad de mayor complejidad dramática, los comediógrafos introdujeron este tipo de parlamentos en sus obras, y la popularidad que estos ganaban hizo crecer su empleo y la dependencia que las piezas tuvieron de ellos, hasta tal punto que llegaron a calificarse de imprescindibles para las comedias, como testimonian las siguientes citas de 1729 y 1836:

Ciertamente el que en tales corros se atreviese a decir algo contra una comedia de Calderón, o dijese que las relaciones deberían ser desterradas de nuestras comedias o que un soneto en una comedia es como un festín en Semana Santa, sería graduado de bachiller y aun notado, y señalado con el dedo, como hereje o ateísta¹⁴.

[...] se cree que el primer galán debe de hacer siempre el primer enamorado, preocupación que fecha desde los tiempos de Naharro, y a la cual debemos en las comedias de nuestro teatro antiguo las indispensables relaciones de dama y galán, sin las cuales no se hubiera representado tiempos atrás comedia ninguna¹⁵.

Su característica elección métrica y sus fórmulas, el encanto de su estilo y materia, más el virtuosismo del actor y la expectación suscitada en el público en el momento de su representación en el escenario, contribuyeron a la fama de las relaciones y a su tendencia a segregarse de la obra teatral y tener una destacable trayectoria como género literario exento.

Al extraerse de las comedias, los parlamentos se transformaron en un producto nuevo e híbrido que «tiene un origen teatral y se destina a la lectura individual, pero también, en

¹² Sánchez Tórtoles, Antonio, *El entretenido*, f. 306.

¹³ Sánchez Tórtoles, Antonio, *El entretenido*, f. 311.

¹⁴ Luzán, Ignacio de, *Arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones*, pp. 133-134.

¹⁵ Larra, Mariano José de, «“El trovador”. Drama caballeresco...».

ocasiones, a la lectura dramatizada»¹⁶. Originalmente compuestos para la representación, como el resto de la obra dramática, estos pasajes encontraron su manera de existir y florecer fuera del escenario: transmitirse por escrito a través de impresos o manuscritos, como se verá más adelante. No obstante, la oralidad teatral ha dejado sus huellas: el comienzo de las relaciones suele usar fórmulas como «escucha», «oye», «estame atento», para llamar la atención del personaje a quien va dirigido el discurso, e indirectamente, del público lector¹⁷.

Por otro lado, la condición híbrida de las relaciones se refleja en su proximidad con otro género literario en función del estilo. Estos soliloquios largos e ininterrumpidos, libres de didascalias y con abundante uso de recursos retóricos y tópicos cultos, quedan equiparados a composiciones poéticas. También resalta el lirismo de las descripciones de damas y la declaración de sentimientos amorosos, así como el descriptivismo de escenas de combates y juegos caballerescos, desarrollados de forma parecida a los retratos poéticos y las relaciones de fiestas en verso. Además, son textos autónomos, que narran historias comprensibles en sí después de aislarse del contexto teatral. Estos aspectos se explicarán con más detalles en los capítulos siguientes.

1.2. PANORAMA BIBLIOGRÁFICO CRÍTICO Y ESTADO DE CUESTIÓN

Tras haber definido en qué consistieron las relaciones de comedias y esclarecido las claves de su éxito y su naturaleza híbrida, es hora de realizar un recorrido bibliográfico por los trabajos que han versado sobre este género o han realizado aportaciones relevantes, con especial atención a los más destacados o con enfoques de mayor interés para la tesis.

Casi todas las publicaciones giran en torno a los pliegos sueltos con relaciones, adscritos al ámbito de la literatura de cordel. Inicialmente, esta faceta despertó más interés entre los críticos internacionales que en los españoles. En 1849 Agustín Durán, para su catálogo de «pliegos sueltos impresos desde el siglo XVIII en adelante, que contienen las relaciones en romances que se hacían ex-profeso para ser representadas en las tertulias», excluyó las relaciones desgajadas de comedias del siglo XVII, al igual que «los pasos o pasillos escénicos

¹⁶ González Cañal, Rafael, 2020, p. 192.

¹⁷ Se habla con más detalles sobre este aspecto en el apartado «3.3.4. Modalidades discursivas».

que para el mismo fin se escribían»¹⁸. En 1859 el hispanista austriaco Ferdinand Wolf señaló la existencia de una colección de alrededor de trescientos pliegos sueltos, con relaciones escritas para tertulias o extraídas de comedias del siglo XVII en su mayoría, las cuales, no obstante, son fechadas en 1822 o más tarde principalmente¹⁹. En 1922, tomando como punto de partida el olvido casi total que había padecido este tipo de textos, sobre todo los publicados en los siglos XVII y XVIII, el estudioso estadounidense Joseph E. Gillet dio a conocer una serie de pliegos conservados en la Biblioteca Nacional de España (*Varios*, Ca. 210²⁰), publicados entre finales del siglo XVII y mediados del siglo siguiente en Sevilla. Su lista, con 51 relaciones extraídas de comedias áureas, es la primera de este género, y se elaboró con la esperanza de que el corpus fuera creciendo. Gillet hizo algunos comentarios, sucintos pero pioneros, sobre la singularidad tipográfica de estos testimonios; asimismo apuntó ciertas características de las relaciones, como su contenido con informaciones retrospectivas e indispensables para la comprensión del argumento teatral, su estilo retórico y su condición de pieza desgajable, debido al uso del romance, etc.²¹.

Sin embargo, ni el trabajo ni el llamamiento del autor recibieron su debida respuesta en más de treinta años, hasta que el hispanista inglés Edward M. Wilson rompió el largo silencio con varios escritos. En 1955 publicó un artículo donde mencionaba unos pliegos con parlamentos teatrales de su posesión o pertenecientes a la colección de Samuel Pepys²², en el que también llamaba la atención sobre la existencia de relaciones parodiadas. Wilson subrayó la importancia de estos impresos: «son significativos para la crítica dramática española y para el estudio de la historia social. Muestran que los largos discursos eran solicitados por el público e implican claramente que el recitado era una forma favorita de diversión en reuniones y tertulias»²³. En un estudio publicado en dos partes, en 1955 y 1956 respectivamente, presentó los testimonios de la ya referida colección de Pepys, donde figuran seis pliegos del siglo XVII con romances tomados de comedias²⁴. El autor señaló otras ediciones impresas y versiones

¹⁸ Durán, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo I, pp. xciv-xcvi.

¹⁹ Wolf, Ferdinand Joseph, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, pp. 393-399.

²⁰ Actualmente están catalogados bajo la signatura VE/385.

²¹ Gillet, Joseph E., 1922.

²² Actualmente esta colección se conserva en la Biblioteca del Magdalene College, Cambridge.

²³ Wilson, Edward M., 1977a, p. 286.

²⁴ Wilson, Edward M., 1955, pp. 148-149; 1956a, pp. 244-245, pp. 257-258 y pp. 261-262.

burlescas de estos textos, así como algunas modificaciones textuales respecto a las obras de las que proceden²⁵. En el mismo año de 1956, en un trabajo monográfico sobre este tipo de pliegos, presentó diecinueve testimonios con relaciones de obras calderonianas, conservadas en el British Museum, hoy British Library, la University Library of Cambridge o en su colección privada. Este estudioso volvió a enfatizar el valor socioliterario de estos productos:

The chief literary interest of these pieces consists in the fact that they shew clearly the popularity of the long monologues in Calderón's plays. Some modern critics have called these speeches undramatic, but obviously those who bought these chap-books to learn their contents off by heart would have disagreed. They shew that Calderón's rhetoric appealed to a wide public; he may have written for the Court, but he secured the admiration also of those whom he once described as the *ingeniosa plebe*. Those who criticize adversely the popular culture of the Spanish eighteenth century might at least make allowance for this fact: men and women of little education amused one another by reciting a pretty elaborate kind of poetry²⁶.

El autor británico concluyó este artículo infiriendo que, en virtud de la fecha de los pliegos de Pepys, las relaciones calderonianas probablemente empezaron a estamparse antes de la muerte del dramaturgo en 1681²⁷. En 1967, delimitó la impresión de este tipo de pasajes teatrales como una actividad que surgió a finales del siglo XVII, proliferó en el siglo XVIII y desapareció entre 1820 y 1830²⁸. Además, subrayó el aprecio popular hacia la literatura refinada que reflejan estos impresos: «el casi-analfabeto comprador estaba dispuesto a aceptar, además del pasto plebeyo habitual, una parte considerable de la literatura saboreada por los más cultos»²⁹. A la postre, actualizó en 1973 el repertorio incluido en el estudio de 1956, con nuevos testimonios localizados, siete relaciones provenientes de autos sacramentales de Calderón³⁰.

Ya en 1962 Antonio Rodríguez-Moñino sacó a colación los pliegos sueltos con relaciones de comedias cuando habló sobre la importancia sociológica de este soporte³¹, y situó, muy

²⁵ Wilson, Edward M., 1955, pp. 148-149.

²⁶ Wilson, Edward M., 1956b, p. 144.

²⁷ Wilson, Edward M., 1956b, p. 144.

²⁸ Wilson, Edward M., 1977b, pp. 32-35.

²⁹ Wilson, Edward M., 1977b, p. 33.

³⁰ Wilson, Edward M., 1973, pp. 342-345.

³¹ Rodríguez-Moñino, Antonio, 1962, pp. 10-11. «El pliego suelto es la fuente donde bebe el pueblo español sus

ambiguamente, el inicio de esta moda editorial en la época de Calderón y Lope³². No obstante, fue Julio Caro Baroja el primer crítico español que trató esta materia con detenimiento. Señaló, en 1969, que los pliegos de «largos parlamentos, escritos casi siempre en romance, en que uno de los protagonistas, hombre o mujer, suele dar la clave de la acción dramática» se circunscribían sobre todo al entorno andaluz³³. A partir de este factor geográfico evaluó los factores del encanto literario de diecinueve relaciones, publicadas en Córdoba y Málaga entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, para el público meridional: el tremendismo y el popularismo, como es lógico, pero también la altisonancia y el barroquismo madrileño, cortesano³⁴. En cuanto a esta preferencia inesperada, indicó el ensayista: «creo que lo más ilustrativo de estas selecciones es que fueran los trozos más barrocos y conceptuosos los que tuvieran más divulgación y éxito. Ello puede darnos algunas ideas para explicar el modo alambicado y florido en el hablar de gentes de generaciones posteriores»³⁵.

Sin embargo, la aportación de Caro Baroja, ceñida únicamente a los siglos XVIII y XIX, dejaba el inmenso terreno del siglo XVII sin sondear por los estudiosos españoles. Dicha laguna no se llenó hasta que salió a la luz el libro de María Cruz García de Enterría, que abarca un apartado destinado en exclusiva a pliegos con relaciones del Seiscientos³⁶. En primer lugar, la autora intentó indagar en el origen de estos impresos: «no parece muy lógica que una moda, que se extendió de modo abrumador a lo largo del siglo XVIII, brotase de repente, sin una tradición»³⁷. Señaló que uno de los veinticinco testimonios que manejaba se había editado en 1652 y 1682, antes de publicarse en 1696. Este hallazgo y el hecho de que cinco impresos están datados en los últimos veinte o veinticinco años del siglo XVII le llevaron a matizar las conjeturas de Wilson y Rodríguez Moñino sobre la fecha inicial de este

conocimientos de la poesía, la novela y, a veces, la historia. Porque quien no podía adquirir los voluminosos tomos de las *Partes* compraba por poquísimo dinero la *Relación* o el *Pasillo* de las comedias que interesaban, de igual manera que el que no podía permitirse el lujo de alcanzar la voluminosa *Crónica* del Cid pagaba escasos maravedís por el *Sumario* de la misma».

³² Rodríguez-Moñino, Antonio, 1962, p. 11, nota 1.

³³ Caro Baroja, Julio, 1990, p. 219.

³⁴ Caro Baroja, Julio, 1990, pp. 219-225.

³⁵ Caro Baroja, Julio, 1990, p. 225.

³⁶ García de Enterría, María Cruz, 1973, pp. 336-374.

³⁷ García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 350.

tipo de productos y ubicarla en el último tercio del siglo XVII, época que registra un gran número de puestas en escena de estas obras³⁸.

Además, revisando varios aspectos literarios de las relaciones encontradas, y en conexión con sus respectivas comedias, García de Enterría hizo la siguiente aseveración sobre la independencia, características y funciones que asumen estos fragmentos:

Todas las «relaciones» que nos ocupan son, por sí mismas, una parte definida de la comedia, inteligibles ellas aisladas sin que sea necesario leer la obra entera para entender lo que se nos relata. Son de carácter totalmente narrativo, expositivo; nos cuentan lo que no puede verse en escena, pero necesariamente ha de saberse para entender el juego dramático, o definen la personalidad de un personaje importante de la obra³⁹.

Por otra parte, desde la perspectiva sociológica, la estudiosa también abordó cuestiones de la dramaturgia, el tipo de obra original, el contenido, el lenguaje y la métrica, como espejo del gusto popular. Dicho análisis le hizo reparar en la repetición de situaciones dramáticas en algunos textos, así como su estilo conceptuoso, sorprendente e «inexplicable» para la crítica: «¿cómo entender que un público iletrado prefiriese los conceptos alambicados de Calderón y las malas imitaciones que de él se hicieron?»⁴⁰.

Un año después, Manuel Alvar se ocupó de una colección facticia en dos volúmenes del siglo XVIII, conservada en el Archivo Municipal de Málaga, en la cual identificó 54 pliegos con relaciones extraídas de comedias del siglo anterior, y reprodujo en facsímil 17 salidos de imprentas malagueñas. El autor subrayó el aprecio de la sociedad dieciochesca hacia los textos dramáticos del Siglo de Oro subyacente a estos impresos: «no estaba tan estragado el gusto de los impresores del siglo XVIII por cuanto servía una literatura de la máspreciada o, cuando menos, decorosa. Ahora bien, no todo sería virtud de los impresores, sino gusto del “pueblo necio” que aún se identificaba con el teatro de la edad áurea»⁴¹. Además, el estudioso coligió que estos productos posteriores a 1781 surgieron en función de la demanda social por

³⁸ García de Enterría, María Cruz, 1973, pp. 349-351.

³⁹ García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 353.

⁴⁰ García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 360.

⁴¹ Alvar, Manuel, 1974, p. 21.

la creación áurea, debido a la prohibición de representaciones teatrales en Málaga entre 1745 y 1768⁴².

Quizás en respuesta a la teoría de García de Enterría sobre el origen de estos impresos teatrales, en 1976 Jaime Moll anunció la existencia de un tomo facticio de pliegos sueltos bajo la custodia de la Biblioteca Nacional de España, que recoge 33 ejemplares de relaciones de comedias, estampadas en Sevilla durante el final del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. Con este descubrimiento, el erudito localizó cronológicamente el «hecho sociológico-editorial» del surgimiento de estos impresos en el fin del Seiscientos, y geográficamente, en esta ciudad meridional⁴³. En lo que concierne al nacimiento de este fenómeno, a diferencia de García de Enterría, Moll abogaba por la correlación con el cierre del corral en Sevilla desde 1679 a 1767, donde, por añadidura, abundaba la edición de comedias en *suestras* o *partes*⁴⁴. Indicó este investigador:

Las relaciones son para leer o representar en tertulias, en casas particulares, y creemos que su desarrollo se debe a la necesidad en que se encuentra un público enfervorizado por el teatro, que, ante la prohibición de las representaciones, reacciona creando este sustitutivo: la recitación de fragmentos de comedias en sus reuniones caseras. [...] La generalización de esta costumbre y la necesidad de tener textos ya seleccionados de las comedias favoreció la edición de estas «relaciones de comedias» [...] ⁴⁵.

Mientras se profundizaba en el conocimiento de estos productos editoriales, se seguía incrementando la cifra de nuevos testimonios hallados. En 1975, William C. Bryant dio noticia de cuatro pliegos del siglo XVIII con relaciones de comedias sorjuanianas, conservados en la Hispanic Society of America⁴⁶. Maria Grazia Profeti aportó, en 1976, 1982 y 1983, varios repertorios de pliegos con relaciones de obras de Montalbán, Cubillo de Aragón y Calderón, donde señaló, sin precedentes, la existencia de unas relaciones

⁴² Alvar, Manuel, 1974, p. 21.

⁴³ Moll, Jaime, 1976, p. 145.

⁴⁴ Moll, Jaime, 1976, pp. 145-146.

⁴⁵ Moll, Jaime, 1976, p.146.

⁴⁶ Bryant, William C., 1975.

manuscritas⁴⁷. En 1977 Joaquín Marco, aunque sin tratar este asunto en su libro sobre literatura popular, recopiló en un apéndice veintiocho pliegos teatrales⁴⁸.

García de Enterría sacó a la luz en 1983 su segunda monografía sobre la literatura de cordel, donde, ya muy escuetamente, dedicó unas líneas a la presentación de los pliegos con relaciones⁴⁹. Tomando la misma senda, estudió en 1989 la trayectoria de estos entre 1661 y 1700. A pesar de que solo analizó cuatro impresos, su peculiaridad le condujo a unas puntualizaciones significativas y valiosas. Aceptó la teoría de Jaime Moll sobre el origen y delimitación geográfica de esta moda andaluza; cronológicamente, la situó en los últimos venticinco años del siglo XVII⁵⁰. Además, algunas características tipográficas de los testimonios la indujeron a afirmar que, en el siglo XVII, cuando aún no estaba asentada de forma definitiva la impresión de estos textos desgajados de comedias, a veces los mismos funcionaban como relleno de pliegos sueltos, y no se les rotulaba como *relación* sino como *romance* o *romance nuevo*. También dudó que fuera la lectura en espacios privados la única finalidad de este producto, y se declaraba a la espera de una explicación más satisfactoria⁵¹.

Junto con estas aportaciones significativas, en los años 70 y 80 también hubo avances bibliográficos de mayor amplitud. En un catálogo publicado en 1972, Francisco Aguilar Piñal recogió 278 pliegos con relaciones impresos en el siglo XVIII⁵². El estudioso incorporó 49 testimonios de ellos, publicados en Sevilla, en otro repertorio de 1974⁵³. Además, en 1980 Paola Ledda recogió en un catálogo específico los pliegos con pasajes teatrales conservados en la Biblioteca Universitaria di Cagliari⁵⁴. Sobre este mismo fondo se realizaron otros dos catálogos más amplios unos años después⁵⁵. Por lo demás, Piedad Bolaños Donoso y

⁴⁷ Profeti, Maria Grazia, 1976, 1982b, 1983a, 1983b. Mencionó la relación de *Los hijos de la fortuna*, del MSS/14770, BNE (1976, p. 350) y la de *Vida y muerte de Sansón*, del ms. 82985 de la Biblioteca del Instituto del Teatro, Barcelona (1976, p. 368). Posteriormente volvió a mencionar la relación del MSS/14770 (1982b, p. 33); y señaló de nuevo el mismo manuscrito, y las tres relaciones burlescas que contiene (1983b, p. 94).

⁴⁸ Marco, Joaquín, 1977, pp. 642-647. Figuran algunas relaciones estudiadas en la tesis, las procedentes de *La fuerza del natural*, *El negro más prodigioso*, *El Hércules de Ocaña*, *Rendirse a la obligación* y *El mariscal de Virón*.

⁴⁹ García de Enterría, María Cruz, 1983, pp. 39-40.

⁵⁰ García de Enterría, María Cruz, 1989, p. 145.

⁵¹ García de Enterría, María Cruz, 1989, p. 147.

⁵² Aguilar Piñal, Francisco, 1972, pp. 241-266.

⁵³ Aguilar Piñal, Francisco, 1974.

⁵⁴ Ledda, Paola, 1980.

⁵⁵ Ledda, Paola, Romero Frías, Marina, 1985; Gabbrielli, Ornella, Romero Frías, Marina, 1982-1985.

Mercedes de los Reyes Peña dieron a conocer, en 1986, una versión burlesca de la relación extraída de *También se ama en el abismo*, compuesta en portugués, por Tomás Pinto Brandão, entre 1703 y 1721⁵⁶.

A partir de los años 90, surgieron nuevas figuras en el ámbito crítico. Germán Vega García-Luengos publicó, en 1993 y 2009, dos artículos que estudian distintas modalidades de la transmisión impresa de la comedia áurea, incluidos los pliegos teatrales⁵⁷. También se sumó María José Rodríguez Sánchez de León en 1996, ya menos significativamente, con unas pocas páginas introductorias⁵⁸. En 1998, García de Enterría y Martín Abad recogieron en su catálogo veintitrés relaciones impresas entre el final de Seiscientos y probablemente, principios de Setecientos, conservadas en la Biblioteca Nacional de España⁵⁹. Francisco Mendoza Díaz-Maroto, en su libro publicado en 2000 sobre la literatura de cordel en España, incorporó una breve introducción de los principales géneros del teatro de cordel, como por ejemplo, los pliegos de relaciones⁶⁰. En el mismo año, Jesús Cañas Murillo editó una relación impresa del siglo XVIII, que se desgajó de una comedia de Antonio de Zamora⁶¹. Con el mismo enfoque, en 2003, hizo edición de otra dieciochesca, sacada de una obra montalbaniana⁶².

Cinco años después, «la monografía exhaustiva» que había estado esperando García de Enterría desde 1989 por fin apareció⁶³. Su autor, Santiago Cortés Hernández, se planteó en este trabajo, difundido en línea con una base de datos digital, una visión científica apoyada en el análisis cuantitativo⁶⁴. Para este fin, elaboró un repertorio de 297 relaciones impresas durante el período comprendido entre 1675 y 1825, el más global hasta la fecha, y catalogó los testimonios detallando no solo los datos editoriales, sino también información más amplia, como procedencia del parlamento, tipo de emisor, forma métrica, voz narrativa, sinopsis del

⁵⁶ Bolaños Donoso, Piedad, Reyes Peña, Mercedes de los, 1986. La relación de la comedia *También se ama en el abismo* forma parte del corpus estudiado aquí, como se verá más adelante.

⁵⁷ Vega García-Luengos, Germán, 1993, pp. 1015-1016; 2009, pp. 44-45.

⁵⁸ Rodríguez Sánchez de León, María José, 1996.

⁵⁹ García de Enterría, María Cruz, Martín Abad, Julián, 1998.

⁶⁰ Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, 2000, pp. 183-185.

⁶¹ Cañas Murillo, Jesús, 2000.

⁶² Cañas Murillo, Jesús, 2003, pp. 1332-1336.

⁶³ García de Enterría, María Cruz, 1989, p. 145.

⁶⁴ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

contenido y un conciso comentario al respecto. Mediante dicho corpus, logró Cortés Hernández hacer afirmaciones más adecuadas y mejor justificadas sobre algunas cuestiones esenciales, como el origen de esta moda, autores y tipos de obras preferidas, características de los textos elegidos, temas predilectos, criterio de selección y motivos del éxito de esta práctica editorial. Por lo demás, recopiló 28 piezas caracterizables como *pasillo* o *coloquio de comedias*, 49 *resúmenes de comedias* y 14 *relaciones burlescas*, y ofreció un estudio sistemático de estos géneros. Esta investigación es de significación vital para la presente tesis, ya que suministra un acercamiento al tema con la merecida amplitud y profundidad, y un repertorio relativamente completo para la consulta; brinda, al mismo tiempo, un modelo básico para analizar las relaciones.

La última década está marcada por la tendencia a tratar cuestiones más específicas, como los pliegos con relaciones de un determinado comediógrafo o de una imprenta en concreto. Juan Gomis Coloma incluyó en su tesis (2010) la divulgación del teatro en pliegos sueltos, las relaciones de comedias en especial, e investigó sobre su impresión en Valencia en el siglo XVIII⁶⁵. Ese mismo año, Rafael González Cañal aportó una lista de veinte muestras, impresas y manuscritas, provenientes de obras de Rojas de Zorilla⁶⁶. Dado que todas estas comedias circularon bastante a través de *suestras*, arguyó que quizás el fenómeno editorial esté más vinculado a las imprentas que a las representaciones⁶⁷. Alegra ver que, en 2020, este investigador mantiene su interés por esta parcela literaria y, especialmente, por la difusión manuscrita, ya que dio a conocer dos volúmenes conservados en la biblioteca de la Real Academia Española, donde figuran alrededor de 170 relaciones, un descubrimiento relevante para esta tesis⁶⁸. Cabe destacar asimismo el importante estudio de Silvia González, en 2011, en el cual recopiló veinte pliegos con relaciones de obras de Álvaro Cubillo de Aragón, y se adentró en tres de ellas, examinando las modificaciones textuales y su contenido. Asimismo

⁶⁵ Gomis Coloma, Juan, 2015, pp. 90-100; pp. 200-202.

⁶⁶ El autor cita tres testimonios manuscritos: *Relación jocosa de Don Carlos Guerra, trova de la de El catalán Serrallonga*, (González Cañal, Rafael, 2010, n. 8; BNE, MSS/14770, f. 75v-79r); *Relación curiosa en la comedia El más ingenioso verdugo por la más justa venganza* (González Cañal, Rafael, 2010, n. 12; BNE, MSS/12955/67); *Relación cómica de No hay ser padre siendo rey*, de Juan Bautista Arroyo y Velasco (González Cañal, Rafael, 2010, n. 17; BNE, MSS/14770, f. 170v-174r).

⁶⁷ González Cañal, Rafael, 2010, p. 18.

⁶⁸ González Cañal, Rafael, 2020, pp. 195-196.

mostró otros productos emparentados, como *diálogos de comedias*, *resúmenes de comedias* y *relaciones burlescas*⁶⁹. Rebeca Lázaro Niso prestó atención, en 2013, a las figuras del mal tratadas de distintas maneras en dos relaciones extraídas de autos calderonianos⁷⁰. También estudió más minuciosamente, en 2020, los pliegos de origen teatral mencionados arriba⁷¹. En 2013, Andrés Gabriel reunió 36 pliegos de relaciones, localizadas en la Biblioteca Universitaria di Cagliari, impresos en los talleres sevillanos de Hermosilla y de Leefdael, y editó cuatro de ellos⁷². Continuando su labor en 2017, agregó más ejemplares al repertorio de Leefdael y editó todos los textos publicados por esta imprenta⁷³. Es de esperar que siga trabajando con el resto de los pliegos salidos de Hermosilla. En 2018, Inmaculada Casas-Delgado se centró en el andalucismo en la literatura de cordel del siglo XVIII y XIX, mencionando algunos autores e impresores andaluces⁷⁴. En 2022, Cortés Hernández ha retomado las conclusiones sobre relaciones de comedias a las que había llegado en 2008, y ha hecho hincapié en la autonomía de este género, que contribuyó a su difusión con más formas y significados que en su escritura inicial dentro de las obras dramáticas⁷⁵.

Dos tipobibliografías recientes de ciudades bastante activas en la publicación de relaciones de comedias pueden resultar también de interés en este panorama. En 2017 Carlos Collantes registró veinte relaciones impresas en Córdoba en la primera mitad de la centuria dieciochesca⁷⁶; y en 2019 Cipriano López Lorenzo catalogó dieciocho relaciones publicadas en Sevilla entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII⁷⁷.

Finalmente, también cabe señalar algunas publicaciones centradas en los pliegos parateatrales afines a las relaciones: el estudio de Cortés Hernández, donde se realizó una

⁶⁹ González-Sarasa Hernández, Silvia, 2011.

⁷⁰ Lázaro Niso, Rebeca, 2013.

⁷¹ Lázaro Niso, Rebeca, 2020.

⁷² Publicó la relación sacada de *El Hércules de Ocaña*, que forma parte del corpus estudiado en esta tesis. Ver Gabriel, Andrés, 2013a, pp. 91-94.

⁷³ Gabriel, Andrés, 2017. Editó en este trabajo cuatro relaciones que entran en el corpus de la presente tesis: relación de *Industrias contra finezas* (pp. 157-163), de *La dama presidente* (pp. 165-174), de *El Hércules de Ocaña* (pp. 211-221) y de *La fuerza del natural* (pp. 223-228).

⁷⁴ Casas-Delgado, Inmaculada, 2018.

⁷⁵ Cortés Hernández, Santiago, 2022.

⁷⁶ Collantes Sánchez, Carlos M., 2017.

⁷⁷ López Lorenzo, Cipriano, 2019.

comparación entre *relaciones de sucesos y resúmenes de comedias*⁷⁸; el trabajo de González Cañal sobre *relaciones burlescas*⁷⁹; el artículo de Alexander J. McNair en torno a un pasillo sacado de la comedia *El Cid Campeador*⁸⁰, entre otros.

1.3. LA DIFUSIÓN IMPRESA DE RELACIONES DE COMEDIAS

El teatro español se venía liberando, en los años 40 y 50 del siglo XVI, del carácter puramente educativo y ritual, sujeto a ambientes escolares y religiosos, como resultado de la creciente necesidad social de entretenimiento que este satisfacía y el surgimiento de las primeras compañías dramáticas en tiempos de Lope de Rueda. La llegada de compañías italianas y la aparición de las escuelas jesuitas promovieron y generalizaron el interés por el teatro, de tal manera que a finales de los años 60 se construyeron *corrales*, espacios permanentes para la puesta en escena, en Madrid, Sevilla y Valencia. A mediados de la década de los 80, esta actividad alcanzó una popularidad sin precedentes con Lope de Vega y la comedia nueva, cuya comercialización también se elevó a un nivel inusitado⁸¹.

Gracias a la expansión de la imprenta, el libro se convirtió en una mercancía vendible, destinado no solamente a lectores concretos sino a compradores y clientes que crecían en número, a cuyo gusto se tuvieron que amoldar los textos. Ocurre lo mismo con el teatro⁸². La práctica de imprimir obras dramáticas se venía dando desde el *Cancionero* de Juan del Encina, de 1496⁸³, pero fue con la publicación de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (1603), a unos quince años de la entrada de la nueva fórmula teatral en los tablados españoles, cuando se produjo el cambio crucial en sentido cuantitativo y cualitativo⁸⁴. Se dieron a la estampa las piezas en *partes*, donde se agrupaban varias obras, doce en general⁸⁵; y en *sueñas*, es decir,

⁷⁸ Cortés Hernández, Santiago, 2009.

⁷⁹ González Cañal, Rafael, 2013. El autor hace mención de unos testimonios manuscritos con relaciones burlescas: MSS/14770 y MSS/17293 de la Biblioteca Nacional de España.

⁸⁰ McNair, Alexander J., 2020.

⁸¹ Mckendrick, Melveena, 1989, pp. 41-71.

⁸² Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, 2015, pp. 79-82.

⁸³ Pontón, Gonzalo, 2017, p. 559.

⁸⁴ Vega García-Luengos, Germán, 2010, pp. 57-58.

⁸⁵ Ver Vega García-Luengos, Germán, 2010 y Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, 2015, pp. 123-129, para más información sobre este formato de impresión.

obras individuales. Esta última modalidad, más asequible debido a su extensión de cuatro pliegos de papel en formato de 4º, tenía mayor difusión y rentabilidad y terminó por prevalecer en el mercado de los impresos teatrales, primero en Madrid y Sevilla, y a partir del siglo XVIII, también en Barcelona y Valencia, y en menor medida en Córdoba, Valladolid y Salamanca. Estos productos se aproximan tanto física como conceptualmente al mundo de los pliegos sueltos⁸⁶. En el mismo formato también se publicaron autos sacramentales y piezas de teatro breve como entremeses y loas, etc., y se puede decir que el vínculo entre el género dramático y la literatura de cordel, ya documentado en etapas anteriores, se hizo muy estrecho⁸⁷.

1.3.1. LAS RELACIONES DE COMEDIAS COMO GÉNERO EDITORIAL

Aunque la impresión de relaciones en pliegos sueltos se inició mucho antes⁸⁸, esta se convirtió en moda alrededor del último cuarto del siglo XVII, en Sevilla, y mantenía su exclusividad geográfica en esta ciudad andaluza hasta que apareció, en menor grado, en Córdoba, Málaga y Valencia, hacia 1715. Su ciclo de vida consta de varias etapas a juzgar por el número de las relaciones halladas. Si entre 1675 y 1700, el albor de esta moda, todavía no había una impresión masiva, el panorama cambió en la primera mitad del siglo XVIII y entre 1725 y 1775 se registró una mayor cifra de pliegos. Se redujo a partir de 1750 y, a pesar de cierto repunte entre 1801 y 1825, llegó por entonces a su inevitable decadencia⁸⁹. Las tablas de abajo muestran detalladamente la distribución de relaciones impresas en distintos talleres en sus respectivos años de actividad⁹⁰:

⁸⁶ Vega García-Luengos, Germán, 2003, pp. 15-17; Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, 2015, pp. 317-328.

⁸⁷ García de Enterría, María Cruz, 1973, pp. 26-27; Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, 2015, pp. 367-380. Los contactos más tempranos entre ambos se remontan al siglo XVI, cuando se editaron determinados fragmentos teatrales en pliegos sueltos, como el uso de los versos de la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, para finalizar una relación histórica publicada en un pliego (Gomis Coloma, Juan, 2015, p. 90).

⁸⁸ García de Enterría señaló una relación impresa en 1653. Ver García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 358.

⁸⁹ Cortés Hernández, Santiago, 2008. En el corpus que maneja el autor, se registran 26 relaciones impresas entre 1675 y 1700; 44 entre 1701 y 1725; 83 entre 1726 y 1750; 72 entre 1751 y 1775; 52 entre 1776 y 1800; 63 entre 1801 y 1825.

⁹⁰ Estas tablas se elaboran a partir de la base de datos de Cortés Hernández, 2008.

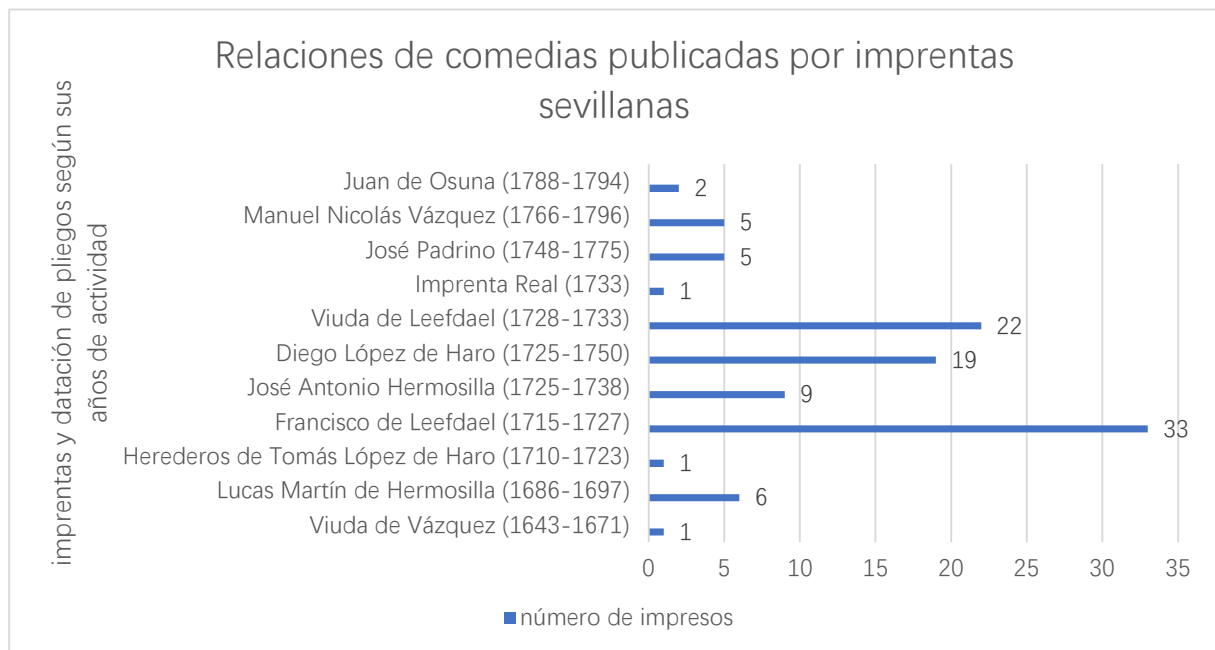


Gráfico 1

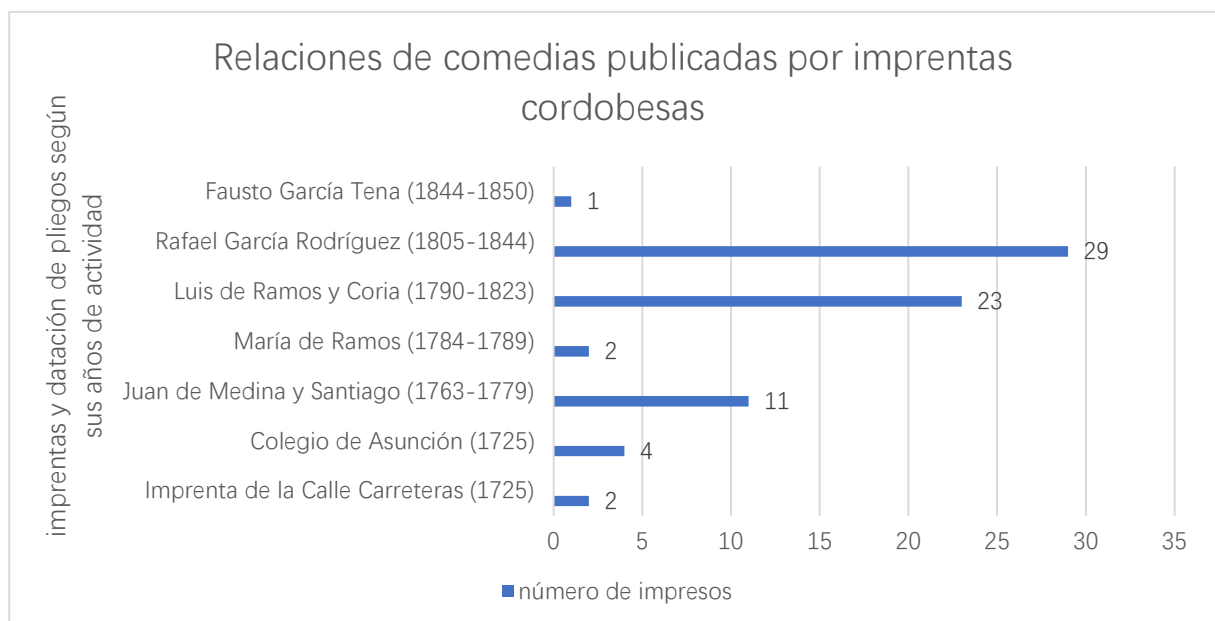


Gráfico 2

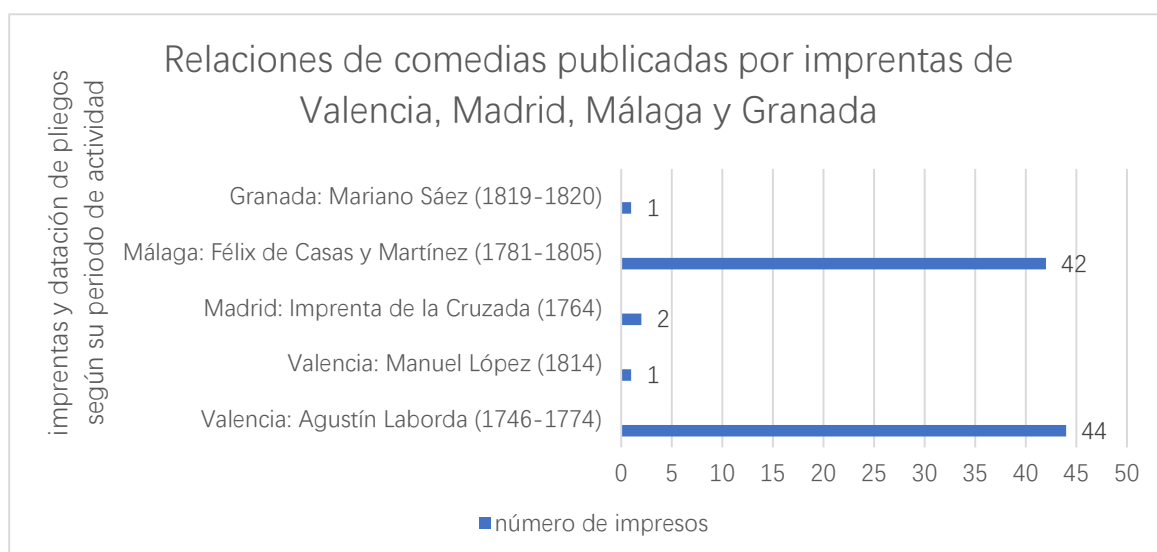


Gráfico 3

El surgimiento de esta práctica en Sevilla, no necesariamente vinculado al éxito de las puestas en escena de algunas obras, sí estuvo en estrecha relación con la prohibición de representaciones en esta ciudad entre 1679 y 1767, ante la cual su público, deseoso de conservar costumbres teatrales, tomó la alternativa de celebrar funciones caseras con fragmentos de comedias⁹¹. Para dicho hábito literario, existen testimonios tardíos de José María Blanco White⁹² y Ramón de Mesonero Romanos⁹³. Emilio Cotarelo y Mori también ha hecho referencia al mismo⁹⁴. Además, la producción activa de *sueñas* o *partes* de comedias en los talleres sevillanos proporcionaba materiales adecuados para la selección e impresión de

⁹¹ Moll, Jaime, 1976, pp. 145-146.

⁹² Blanco White, José María, *Cartas de España*, p. 244. «Estas diversiones consistían en cantar, bailar y frecuentemente recitar trozos de comedias del teatro antiguo español conocidos con el nombre de relaciones. El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria, de la misma manera que otros divertían a la concurrencia tocando algún instrumento».

⁹³ Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, p. 166. «Ya la sala estaba henchida de damas y galanes, de literatos y curiosos, que habían acudido a aquel certamen artístico. Tuvo principio este con varias relaciones de *La moza de cántaro*, *La vida es sueño* y *El tetrarca de Jerusalén*, repetidas con el énfasis y los manoteos de costumbre».

⁹⁴ Cotarelo y Mori, Emilio, 1911, p. CCCXV. «Pocas veces en el teatro público, pero muchas en las funciones caseras a fines del siglo XVII y primera mitad del siguiente, en lugar de representar una comedia entera, se decían *relaciones* o trozos, generalmente monólogos, tomados de las más famosas comedias o bien originales, ya describiendo un suceso extraño (como las primitivas *loas*) o ya pintando las condiciones de las mujeres y las de los hombres».

esos pasajes teatrales⁹⁵. García de Enterría llamó la atención sobre el hecho de que, en un principio, los impresores utilizaron estos textos como relleno para algunos pliegos sueltos, algo que probablemente también favoreciera la aparición de relaciones de comedias⁹⁶.

Pero aparte de estas razones externas, debía de haber otras explicaciones del triunfo perdurable de este tipo de impresos. El motivo más obvio, aplicable a la literatura de cordel en general, radica en la accesibilidad de su precio para el vulgo, como afirma Antonio Rodríguez-Moñino: «quien no podía adquirir los voluminosos tomos de las *Partes* compraba por poquísimo dinero la *Relación* o el *Pasillo* de las comedias que le interesaban»⁹⁷. Además, algunas características de las relaciones, como el uso de romance y la mediana extensión, propiciaban su adaptación a pliegos sueltos, y la facilidad de oralización de estos textos también los hacía entendibles para el público⁹⁸. Por otro lado, había un consumidor habitual de la literatura de cordel en general que recibía bien estos nuevos productos surgidos en el mercado⁹⁹, teniendo en cuenta que favorecían su buena acogida algunas similitudes formales y retóricas que compartían con otras clases de pliegos, por ejemplo, las *relaciones de sucesos*¹⁰⁰.

Pasando del fenómeno general a los productos en sí mismos, cabe observar que este tipo de impresos se adscriben al terreno de la literatura de cordel, pero con unos hábitos editoriales propios para distinguirse como un subgénero. En dos hojas en tamaño de 4º, se reproducían los textos a dos columnas¹⁰¹, bajo el rótulo de *relación* y el título de la obra originaria. A veces se añade un adjetivo determinante, como *relación nueva* (15), *relación sacada* (6), o muy raramente, *relación seria* (1), *relación prodigiosa* (1), *relación discreta* (1) y *relación exquisita* (1)¹⁰². La mención del nombre del autor es opcional¹⁰³. De vez en cuando se precisa,

⁹⁵ Moll, Jaime, 1976, p. 145.

⁹⁶ García de Enterría, María Cruz, 1989, p. 146.

⁹⁷ Rodríguez-Moñino, Antonio, 1962, p. 10.

⁹⁸ Cortés Hernández, Santiago, 2005, pp. 301-302.

⁹⁹ Profeti, Maria Grazia, 1983b, p. 97.

¹⁰⁰ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

¹⁰¹ Hay excepciones. Por ejemplo, las relaciones de *No hay con la patria venganza* (BNE U/9497[168]) y *El conde de Sex* (M-RAE, 39-VII-15[26]) se imprimieron a una sola columna para ocupar las cuatro hojas del pliego suelto.

¹⁰² Entre paréntesis se indica en este párrafo y el siguiente la frecuencia de estos términos empleados entre los 297 impresos recopilados por Cortés Hernández. También existen excepciones: hay 23 en las que solo se remite a la obra dramática, sin recurrir a ninguno de los términos que se mencionan abajo.

según el género del emisor, si es de galán / hombre (32) o de dama / mujer (11). Este dato quizás se brindara con el fin de que los aficionados al teatro, que se valían de estos textos para la recitación, supieran a simple vista a quién se destinaba la actuación¹⁰⁴. Además, cuando de una obra se habían divulgado dos relaciones diferentes, se distinguía entre «primera parte» o «segunda parte»¹⁰⁵. El uso de grabados en estos impresos, esporádico como en el resto de la literatura de cordel, fue abundante en la primera época, estuvo casi ausente en la etapa de auge y se incrementó durante la segunda mitad de Setecientos y hacia el comienzo del siglo XIX, con imágenes asociadas con el contenido del texto, superando lo meramente decorativo de tiempos anteriores.

Las fuentes preferidas son comedias de enredo, caracterizadas por la complejidad dramática, seguidas de lejos por comedias hagiográficas, tragedias, comedias devotas, comedias de honor y de historia antigua, entre otras. Forman la lista de los dramaturgos predilectos Pedro Calderón de la Barca (53), Juan Pérez de Montalbán (47), Antonio Enríquez Gómez (38), Agustín Moreto y Cavana (17), Álvaro Cubillo de Aragón (14), Cristóbal Lozano (11), Juan Bautista Diamante (10), Luis Vélez de Guevara (9), Cristóbal de Monroy y Silva (7), etc. Es decir, comediógrafos del siglo XVII pero posteriores a Lope, que compusieron sus piezas en el segundo y tercer cuarto del siglo básicamente, salvo el caso de Montalbán. El Fénix registra poquísima representatividad, dado que solo se ha localizado una relación derivada de su producción. Aparte de estos dramáticos, no faltan nombres que resultan ser casi completamente desconocidos en la actualidad, como Juan Cabeza y Francisco Carbonell, autores del siglo XVII, y Mariano Seriol, del siguiente.

Los pasajes seleccionados abarcan tres tipos de asuntos principalmente. Primero, el enamoramiento súbito provocado por la visión inesperada o el encuentro imprevisto con una bella mujer, cuyo retrato se detalla a lo largo del pasaje; o el sentimiento amoroso del galán, que asiste a un torneo para festejar a su dama. Segundo, gestas heroicas del narrador, como por ejemplo, sus hazañas en batallas o crímenes atroces cometidos. Por último, historias

¹⁰³ En el corpus de Cortés Hernández, solo se indica el nombre del autor en 139 casos.

¹⁰⁴ Profeti, Maria Grazia, 2012, p. 140.

¹⁰⁵ Muy raramente, la comedia de *La Sibila del Oriente y gran reina de Saba* ha dado lugar a tres relaciones: 35A, 36A y 37A del catálogo de Cortés Hernández.

bíblicas, devotas o sucesos extraordinarios¹⁰⁶. Por lo demás, parece que también se atendieron a otros criterios para la elección de parlamentos, como la procedencia de la primera jornada de la comedia y la inteligibilidad del pasaje en sí, entre otros.

1.3.2. OTROS PLIEGOS DE ORIGEN TEATRAL

Aparte de las relaciones de comedias, existían otros pliegos parateatrales, como el *pasillo* o *coloquio de comedia*, desgajado directamente de obras dramáticas, y recreaciones apoyadas en textos teatrales, como *relaciones burlescas* y *resúmenes de comedia*. A pesar de su menor representatividad entre los testimonios localizados, no merecen ser objeto de olvido y desinterés, ya que muestran otras maneras de utilización y aprovechamiento del teatro y en qué medida las obras servían como fuente para nuevas composiciones literarias. Además, su paralelismo con las relaciones proporciona más puntos de reflexión sobre este género y una adecuada contextualización de su éxito en un fenómeno editorial más amplio. Así pues, no resulta ocioso presentar brevemente este tipo de pliegos.

El *pasillo* o *coloquio de comedia* consiste en parlamentos de más de un personaje extraídos de obras dramáticas. Se publicaron durante el mismo período que las relaciones de comedias, es decir, entre 1675 y 1825, pero en muy menor cantidad. Suelen ser también en romance y de carácter narrativo, procedentes de la primera jornada e incluso de los versos iniciales de la comedia. Cuentan sucesos ocurridos fuera del escenario, enamoramientos en su mayoría, al igual que los monólogos de las relaciones. Se distinguen de estas en que, en vez de un solo personaje emisor, dos interlocutores construyen la historia dividida en dos partes a través de dos o más parlamentos¹⁰⁷. Además, se dieron a la estampa principalmente los más conocidos de las obras, cruciales para la trama o populares entre el público¹⁰⁸.

La denominación de *relaciones burlescas* implica dos tipos de obras distintas: los monólogos largos extraídos de comedias burlescas, de la misma naturaleza que las relaciones

¹⁰⁶ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

¹⁰⁷ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

¹⁰⁸ Lázaro Niso, Rebeca, 2020, p. 49.

de comedias serias, o bien sus versiones parodiadas. Estas últimas se imprimieron esporádicamente en varias ciudades a lo largo de todo el periodo de circulación de las relaciones de comedias. Están explícitamente vinculadas con estas, sobre todo con las de mejor acogida, puesto que todas tienen un texto serio correspondiente, que, además, se imprimía en abundancia. A este respecto, constituyen un índice de la popularidad de las relaciones de comedias del mismo título¹⁰⁹.

Menos conectados con el objeto de esta tesis, pero también dignos de mencionarse aquí son los *resúmenes de comedia*, aquellas creaciones en romance que sintetizan el argumento teatral o integran otras formas más complejas de refundición. Se publicaron entre el siglo XVIII y primeros años del siglo XIX quizás como alternativa comercial de las *relaciones de sucesos*, para llenar el vacío generado dentro de la literatura de cordel cuando estas se sustituyeron por la prensa periódica. Tienen como texto base las obras representadas en el siglo XVIII, cuya trama contaba con un mayor recorrido temporal y una enorme espectacularidad¹¹⁰.

1.3.3. RELACIONES DE COMEDIAS EN LIBROS MISCELÁNEOS IMPRESOS

Más allá del mundo de los pliegos de cordel, las relaciones de comedias también se imprimieron en forma de libro, realidad que ha omitido la crítica. La miscelánea citada anteriormente, *El entretenido, primera parte*¹¹¹, compuesta por Antonio Sánchez Tórtoles, escritor de fines del siglo XVII, salió a la luz en Madrid en 1673 y cuenta con cinco ediciones en la misma ciudad (1691, 1715, 1729) y en Zaragoza (1701, 1708)¹¹². Organizada según la estructura del género de la novela académica, incluye fábulas y comedias, romances y loas, cuentos y conferencias, y en ella la música juega un papel importante¹¹³. Entre las ocho

¹⁰⁹ Cortés Hernández, Santiago, 2008. Otros estudiosos también se mostraron conocedores de la existencia del género: García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 349; Vega García-Luengos, Germán, 1993, p. 1015. Además, ver González Cañal, Rafael, 2013, que se ha ocupado más detenidamente de este género.

¹¹⁰ Cortés Hernández, Santiago, 2008. También lo trata someramente González-Sarasa Hernáez, Silvia, 2011, p. 413.

¹¹¹ El título completo: *El entretenido: primera parte: repartido en catorce noches, desde la víspera de Navidad hasta la del día de los Reyes, celebradas en metáfora de academias de verso y prosa*. Aquí me valgo de un ejemplar de 1673 (BNE, R/37902).

¹¹² Mainer, José-Carlos, 1986.

¹¹³ Albert, Mechthild, 2017, pp. 117-118.

academias del libro, se incluyen en la quinta, del día 28 de diciembre, siete relaciones procedentes de piezas burlescas, como por ejemplo un fragmento sin título sacado de la obra anónima de *Los amantes de Teruel* (pp. 201-203), entre otras.

De mayor interés para la presente tesis es el contenido de la academia octava, del día 31 de diciembre, donde se reproducen ocho relaciones serias de tema amoroso: sin título, de *El asombro de Turquía y valiente toledano* (pp. 303-305); sin título, de *Lo que son juicios del cielo* (pp. 306-310); sin título, de *El inobediente* (pp. 311-313); «relación que hace Menalique en la comedia de *Las amazonas*, de don Pedro Calderón» (pp. 314-316); sin título, de *Los empeños de seis horas* (pp. 317-320); sin título, de *Teágenes y Clariquea* (pp. 321-324); «relación séptima que hace Isabela en la comedia de *Amor con valor se obliga*, de don Pedro Calderón» (pp. 325-326); y «dice Lizardo en la comedia de la *Toquera vizcaina*» (pp. 327-329). Se intercalan entre estos textos sentencias morales que advierten contra la gula, la envidia, la lisonja y la crueldad, etc.

También se ha localizado otro libro, *Aleluyas jocosas*¹¹⁴, publicado en Madrid, 1750. Contiene 148 hojas y se estructura de forma parecida a *El entretenido*: en tres noches se distribuyen 15 «aleluyas», delineadas por Juan Bautista de Arroyo y Velasco, autor de entremeses y obras jocosas de mediados del siglo XVIII, con seudónimo de Antonio Abad Velasco. Aparecen en él varias parodias de relaciones o diálogos teatrales: «trova de un paso de la comedia de *No hay amar como fingir*» (pp. 31-42); paso burlesco de *El desdén con el desdén* (pp. 80-86); trova de la «relación de doña Juana, en la comedia de *Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo*» (pp. 87-90); «paso trovado de *El tercero de su afrenta*» (pp. 116-128) y «relación trovada de la comedia intitulada: *No hay padre siendo rey*» (pp. 140-146). Asimismo se recogen otras composiciones como relaciones cómicas, entremeses y bailes.

Dichos tomos muestran cómo las relaciones impresas no solo circulaban de modo individual, mediante pliegos sueltos, sino también integradas en un conjunto más extenso,

¹¹⁴ El título completo es: *Aleluyas jocosas que se echaron en el templo de Apolo, a la restitución de las musas cómicas, en este tiempo de Pascua: distribuidas en tres festivas noches*. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España (T/9712). Las aleluyas son las pequeñas estampas impresas en hileras sobre un pliego en las que aparecía la palabra «aleluya» y que, recortadas, solían arrojar a los fieles en las procesiones de la Pascua de Resurrección, el Corpus y otras festividades (Gomis Coloma, Juan, 2015, p. 52).

mediante determinadas formas de agrupación, a menudo bastante débiles, que permitían su comercialización en un producto editorial muy distinto, el libro.

1.4. LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA DE RELACIONES DE COMEDIAS

Pese al florecimiento de los productos editoriales mencionados, la imprenta no monopolizó los escritos dramáticos; las copias manuscritas, sobre todo las que estaban en conexión con las compañías de teatro, tenían gran relevancia. Se conserva un número más elevado de originales o autógrafos que en otros géneros literarios; además había una producción activa de los traslados que se realizaron de estos tras venderse a las compañías, para el ensayo y la representación. Más reducido fue el caso de los destinados al uso privado, como la lectura¹¹⁵. De modo similar a la transmisión manuscrita de poesía entre círculos de aficionados, probablemente también hubo apasionados del teatro que hacían sus propias copias para conservar el texto para su disfrute¹¹⁶.

En este contexto socio-cultural se enmarcaría la divulgación manuscrita de relaciones de comedias, un cauce de no menos importancia, pero casi sin estudiar. Aunque algunos investigadores han mencionado testimonios manuscritos, los intereses de sus respectivos estudios no les han llevado a tratarlos con detenimiento. Aquí se pretende esbozar un panorama de la transmisión manuscrita de este género en los siglos XVII y XVIII, reconociendo que, debido a las dificultades del rastreo y la imposibilidad de una búsqueda exhaustiva, quizás solo se llegue a mostrar una pequeña porción de una realidad inmensa.

La localización de testimonios tiene una serie de obstáculos. Primero, no todos los fondos tienen catálogos que permitan realizar una búsqueda completa, o registros bibliográficos con datos suficientes para la identificación de los textos. Por otro lado, muchas veces se encuentran unas pocas relaciones integradas en grandes tomos misceláneos, con títulos muy genéricos como «poesías», «papeles varios», etc., y pueden pasar desapercibidas fácilmente sin una revisión minuciosa, hoja por hoja, de estos volúmenes o de su descripción

¹¹⁵ Sánchez Mariana, Manuel, 1995, pp. 123-124. Ver también García-Reidy, Alejandro, 2012, pp. 205-206, y Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, 2015, pp. 86-87.

¹¹⁶ Moll, Jaime, 1985, p. 76.

bibliográfica. Desde otra perspectiva, estos parlamentos aparecen anónimos de vez en cuando, o no llevan títulos de las comedias de las que proceden, lo cual complica el reconocimiento de su origen dramático. Después de consultar cuidadosamente los catálogos de los fondos más relevantes, se han identificado veinte manuscritos que contienen relaciones de comedias. A continuación se presenta brevemente cada uno de ellos¹¹⁷.

La Biblioteca Nacional de España, con testimonios mejor catalogados, destaca como el fondo con mayor cantidad de manuscritos localizados con pasajes teatrales de este tipo. Los tres con fechas más tempranas constituyen el corpus de análisis de la presente tesis. En el MSS/17516, un tomo de poesía y teatro, bajo la rúbrica de «Relaciones escogidas de diferentes comedias» (f. 79r) aparecen ocho relaciones («Relación de hombre de la comedia de *La fuerza del natural*», f. 79r-82v; [relación sin título, ya empezada por falta de hoja], f. 87r-88v; [relación sin título, ya empezada por falta de hoja], f. 91r-92v; «Relación de hombre de la comedia *Industrias contra finezas*», f. 92v-94v; «Relación burlesca compuesta por un autor incógnito», f. 95r-96v; «Relación de mujer de la comedia *Primero es la honra*», f. 96v-97v; «Relación de la comedia del *conde de Sex*», f. 97v-100r; [sin título], lee al final «esta relación supraescrita es de la comedia del *Job de las mujeres, Santa Isabel reina de Hungría, de Don Juan de Matos*», f. 100v-101v). Reza en el f. 88v «en Granada, a 18 de abril de 1692, Peña» y en el f. 128r, con una letra distinta, «soy de Josef Miguel Ramírez y Tapia, día 6 de marzo de 98»¹¹⁸.

En el MSS/17519, con letra del siglo XVII, se hallan poemas anónimos, una relación jocosa («relación burlesca», f. 14r-14v) y nueve serias («relación de Segismundo», f. 14v-15r; «otra de un príncipe», f. 15r-17v; «otra relación», f. 17v-18v; [sin título], f. 18v-19v; [sin

¹¹⁷ También se han consultado otros catálogos de fondos en los que no se han hallado relaciones de comedias, como los relativos a la Real Biblioteca (Arata, Stefano, 1989; Vidriero, M.^a Luisa, 1994-1996), Biblioteca Municipal de Madrid (Agulló y Cobo, Mercedes, 1995), British Library (Gayangos, Pascual de, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Museum*), Instituto del Teatro de Barcelona (Simón Palmer, María del Carmen, 1977), Universidad Complutense (Villa-Amil y Castro, José, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central*) y Monasterio de El Escorial (Zarco Cuevas, Julián, 1924-1929).

¹¹⁸ Roca y López, Pedro, 1904, p. 257, nº 759.

título], f. 19v-21r; [sin título], f. 21r-23r; [sin título], f. 23r-26r; «del *negro más prodigioso*», f. 26r-28r; [sin título], f. 28r-30v)¹¹⁹.

El MSS/16295, en cuya contracubierta se lee «Aquest llibre es de mi, Pere Pau Mascaró, lo any 1661», incluye una obra dramática en catalán y otras diez relaciones de una letra distinta («Relación de la comedia nombrada *El murte celoso*», f. 68r-70r; «Relación, extraída de *Querer sabiendo querer*», f. 70r-70v; «Relación de la comedia nombrada *El desdén con el desdén*», f. 70v-72v; «Retrato», f. 73r; «*Para vencer a amor, querer vencerle*, de Pedro Calderón de la Barca», f. 73v-75r; «Relación de la comedia», f. 75v-77v; «Relación de la comedia nombrada *También se ama en el abismo*», f. 78r-80v; «Relación de la comedia [ilegible]», f. 80v-82v; «Relación de la comedia nombrada *Rendirse a la obligación*», f. 82v-84v; «Relación de la comedia nombrada *Querer sabiendo querer*», f. 85r-87r).

También pertenece al Seiscientos el MSS/3884, que comprende un cancionero independiente (f. 190r-279v), parece copiado por Leonardo Arias del Castillo y engloba poemas suyos, de otros autores y dos pasajes teatrales («relación», f. 205v-207r; «otra relación», f. 207r-208v)¹²⁰. En el MSS/3886, de distintas letras y diversos tipos de escritos, en su mayoría sátiras del segundo tercio del siglo XVII, aparecen tres relaciones («*El príncipe constante* de don Pedro Calderón», f. 240r-241v; «*Mejor está que estaba* de don Pedro Calderón», f. 242r-243r; «*El más heroico silencio* de don Antonio Cardona», f. 243v)¹²¹. El MSS/12955/48, de fines del siglo XVII, de una hoja suelta, es una copia de la «relación curiosa de la comedia de *La devoción de la cruz*». El MSS/12955/67, de finales del siglo XVII o principios del siguiente, de dos hojas, contiene la «relación curiosa en la comedia *El más impropio verdugo por la más justa venganza*»¹²².

El MSS/3927, compuesto por papeles de temática y procedencia muy variada, con fechas de entre 1648 y 1756, incluye una relación en unos folios sin fecha ([sin título], f. 172r-173r)¹²³. En el MSS/3930, un libro en tres partes recopilado esmeradamente por Juan de

¹¹⁹ Roca y López, Pedro, 1904, p. 258, n° 763.

¹²⁰ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 912-939.

¹²¹ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 947-953.

¹²² González Cañal menciona este último. Ver González Cañal, Rafael, 2010, n. 12.

¹²³ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 1262-1264.

Solórzano Sierra, con fecha de 1722 en la portada, figuran obras en verso y prosa del mismo Sierra, de Gonzalo Pacheco de Padilla, Eugenio Gerardo Lobo y Calderón, además de una relación («relación de *Los celos de Sⁿ Joseph*, de un célebre ingenio», f. 78r-82r)¹²⁴. El MSS/3787, de mediados del siglo XVIII, y con marca de posesión en la página preliminar («Soy de doña Nicolasa María Josepha Marín»), constituye un breve cancionero de una sola mano, con composiciones anónimas y un parlamento teatral («relación de la comedia *La vida es sueño*», f. 9v-13v)¹²⁵. El MSS/12955/38, del siglo XVIII, de una hoja sola, recoge una relación sacada de *Los encantos de Bretaña*, de Alonso de Castillo Solórzano, bajo un título que debió de encabezar una colección más amplia: «Libro de Lorenzo Sánchez de relaciones».

El MSS/17293, del siglo XVIII, parece de una sola mano y comprende teatro, poesía y una relación burlesca («relación jocosa de mujer de la comedia *De Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo*», f. 161r-165r)¹²⁶. El MSS/14770, con letra del mismo siglo, es un libro con dibujo en la página preliminar y tabla de índice al final. Se recogen en él obras dramáticas de Antonio Abad Velasco (seudónimo de Juan Bautista de Arroyo y Velasco), Calderón y Gerardo Lobo, dos relaciones serias («relación seria de la comedia de *Tetis y Peleo*», f. 262v-265v; «relación de *Los hijos de la fortuna*», f. 266r-269v) y ocho parodiadas («relación jocosa entremesada de Don Juan Bautista Arroyo y Velasco, intitulada *Los sueños de Don Tristán*», f. 270r-277v; «relación trovada de la comedia de *El negro más prodigioso* por Don Francisco de Robles», f. 278r-283r; «relación jocosa de figurón escrita por don Carlos Guerra intitulada *El asturiano ridículo en la corte*», f. 284r-287v; «otra del mismo autor, trova de *El catalán Serrallonga*», f. 287v-291r; «otra del mismo autor, trova de *No hay vida como la honra*», f. 291r-295r; «trova de la relación de *El príncipe de los montes*, del mismo autor», f. 295r-299v; «relación jocosa de *El valiente valenciano y embustero por extremo*», f. 300r-305r; «trova de la relación de *La fuerza del natural* de Don Carlos Guerra», f. 305v-308v), entre otras composiciones poéticas y teatrales¹²⁷.

¹²⁴ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 1272-1276.

¹²⁵ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 767-769.

¹²⁶ Ha sido mencionado en González Cañal, Rafael, 2013, p. 94.

¹²⁷ Biblioteca Nacional de España, Departamento de Manuscritos, 1934, pp. 89-91. También ha sido mencionado por Profeti, Maria Grazia y González Cañal, Rafael. Cfr. nota 47 y 66.

Fuera de la delimitación cronológica señalada, pero como muestra de la permanencia de la práctica en el siglo XIX, está el MSS/3768, una *Colección de poesía de diferentes autores españoles* recopilada por Pedro Galo Montero entre 1846 y 1867. Incluye la «relación en la comedia *La vida es sueño*» (f. 217v-218v), entre otros fragmentos de teatro moderno¹²⁸.

En otras bibliotecas solo se han localizado manuscritos de forma más dispersa, aunque algunos suponen un aporte considerable de relaciones. El manuscrito 9/2622 de la Real Academia de Historia ingresó en esta institución a partir de la Biblioteca de las Cortes. Lleva una fecha del siglo XVII («Año de 1688», f. 42r). Principalmente de materia jesuítica, contiene obras de Diego de Calleja, de la Compañía de Jesús, así como poemas de distintos autores. También recoge fragmentos teatrales sueltos de distinta extensión, extraídos en su mayoría de obras moretianas (*El valiente justiciero*, f. 1r; *El desdén con el desdén*, f. 85r-86v; *La fuerza del natural*, f. 87r; *Primero es la honra*, f. 87r; *Industrias contra finezas*, f. 87r-87v; *Afectos de odio y amor*, f. 87v) y seis relaciones («pintura del lindo don Diego, hombre de todos modos ridículo», f. 1r-1v; «pintura de una mujer por modo extraordinario», f. 2v-3r; «relación», f. 149r-151r; «relación», f. 151r-152v; «octavas», f. 152v-153r; «relación», f. 153r-156r).

En la Real Academia Española se ha localizado el Ms. 299, que reúne obras teatrales y poéticas de Agustín de Salazar y Torres, «recopiladas por un aficionado suyo, en Palermo a 16 de abril de 1699 años», y comprende una relación del mismo autor («relación de una comedia que escribió don Agustín de Salazar», f. 137)¹²⁹. En el legado de Antonio Rodríguez-Moñino se guardan dos tomos que recogen casi en exclusiva piezas de este género (RM-6919 y RM-6920). El primero, sin ningún dato de copista ni fecha, quizás de una sola mano, empieza a partir de la página 141 y recoge alrededor de 120 relaciones con los títulos de comedias correspondientes; en la hoja preliminar del segundo, de una mano diferente, se escribe: «en la muy noble ciudad de Carmona en 15 días del mes de Noviembre de 1746. Francisco Pialosis» y en su último folio lee: «A Don Diego [González] de Zeuallos. Guarde Dios muchos años Caballero del orden de Alcantara, vecino de la villa de Alcolea. 1721 años». Se reproducen en

¹²⁸ Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, 1998, vol. 2, pp. 695-709.

¹²⁹ Crespo Tobarra, Carmen, Campa Gutiérrez, Mariano de la, 1991, pp. 276-279.

él unas 60 relaciones, y los textos van precedidos por el nombre del dramaturgo, el emisor e interlocutor del parlamento, así como el contenido, resumido muy brevemente, en algunos casos.

En el Instituto del Teatro de Barcelona se conserva un manuscrito de 392 hojas foliadas, Ms. 501, en cuyo lomo se lee: «libro de relaciones sacadas de las mejores comedias». Contiene un índice que indica que recoge 86 piezas, casi todas relaciones, muy pocos coloquios y un poema al final. Los textos se recopilan según la misma pauta unificada de presentar el título de la obra y terminar con un dibujo, que se va cambiando a lo largo del manuscrito. Figuran varias notas de datación, que permiten situar el tomo entre 1728 y 1731 («año 1728», f. 228v; «año de 1731», f. 233r; «año de 1728», f. 236r; «día trece de mayo del año mil setecientos y treinta años», f. 301v).

Existe otro manuscrito del siglo XVIII en el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, bajo la signatura Ms. 547¹³⁰. En la primera página, donde se halla el índice, lee primero: «Descripción de todas las relaciones de comedias contenidas en este libro que es el séptimo, con declaración del título de las comedias por su orden, de donde se han sacado y copiado todas las dichas relaciones». Abajo figuran los datos en dos columnas: a la izquierda, el título de la obra y el nombre del autor correspondiente; y a la derecha, los primeros versos de los fragmentos procedentes de estas respectivas piezas. Los textos, unos 300 en total, son principalmente relaciones, pero también hay sonetos, décimas, glosas y coloquios, extraídos de 90 comedias. Se señala en todos los casos la obra fuente, el emisor e incluso el papel que asume este en ciertas ocasiones (villano, gracioso, etc.). A veces, adicionalmente a estas informaciones, también se facilitan instrucciones escénicas («Otra de Margarita, villana, con espada y rodela de noche, en la misma», f. 355).

En el Ms. 242 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, del siglo XVIII, se recopila una relación identificable («relación intitulada *Dos gozos en un hallazgo*»¹³¹, f. 33r), y otras piezas dramáticas como loa, entremés y paso¹³².

¹³⁰ Está catalogado en Miquel Rosell, Francisco Javier, 1958, vol. 2, p. 66.

¹³¹ Se trata de una composición de Juan García Valeros, escrita en imitación de relaciones de comedias, para representar y cantar. Se difundió en pliego suelto (Gillet, Joseph E., 1922, p. 448).

¹³² Artigas, Miguel, Sánchez Reyes, Enrique, 1957, pp. 356-359.

Finalmente, entre los manuscritos más tardíos del siglo XVIII localizados, se encuentran, en la Biblioteca de la Universidad de Granada, unos papeles hoy conservados en una caja que antes estuvieron encuadrados juntos. Así lo documenta una relación de su contenido con alusiones cronológicas de entre 1763 y 1783, un “índice de lo que contiene este tomo de papeles varios, recogidos por don Tomás Antonio Álvarez”¹³³. Su compilador fue un hidalgo nacido en Madrid en 1746, hermano del famoso biógrafo de madrileños ilustres Juan Antonio Álvarez y Baena, y que se trasladó a Granada alrededor de los años 70¹³⁴. El índice señala, aparte de un auto y textos de otros géneros, relaciones de sucesos en su mayoría, la existencia de unas copias teatrales, conservadas en la misma caja: dos relaciones («relación de la comedia *Contra un pad[re] no hay razón*», con fecha de 1766; «relación de la comedia *El esclavo de su amor*»)¹³⁵ y dos pasos («paso sacado de la comedia intitulada *Troya abrasada*, entre Elena y Paris»; «paso del *Platero mercader*, entre Carlos y Mérida»)¹³⁶.

También se han localizado dos manuscritos con relaciones en la biblioteca de la Hispanic Society of America. El B2440, que parece de una sola letra, de hacia 1650 y hecho en Valencia, tiene fragmentos de comedias y veinticuatro relaciones (f. 51r-99r), la mayoría sin título ni autor salvo ocho de ellas: «del Maestro Roa en la comedia *El esclavo del más impropio dueño*» (f. 65v-68r); «en la comedia *Reinar después de morir*» (f. 70r-72r); «de don Agustín Moreto en la comedia *El licenciado vidriera*» (f. 72r-74v); «de la comedia de *Teágenes y Clariquea*» (f. 82r-84v); «de Calderón en la comedia *La vida es sueño*» (f. 86r-86v); «en la comedia *el Conde de Sex*» (f. 86v-88r); «en la comedia *Para vencer a amor querer vencerle* de don Pedro Calderón de la Barca» (f. 88r-90v); «de la comedia *La niña de Gómez Arias* de Calderón» (f. 93v-95v)¹³⁷. En el B2462, de letra de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, bajo la rúbrica «de hombre» (f. 1r) se agrupan treinta y dos relaciones sin título (f. 2r-119r), y en la clasificación «de mujer» (f. 120r) se hallan otras tres, también sin título (f. 120r-127r; f. 135r-136v)¹³⁸.

¹³³ BHR/Caja MS-2-053 (25) 38357.

¹³⁴ Álvarez, Tomás Antonio, *Excelencias de Granada*, pp. 12-17.

¹³⁵ BHR/Caja MS-2-053(13); BHR/Caja MS-2-053(15).

¹³⁶ BHR/Caja MS-2-053 (12); BHR/Caja MS-2-053(5).

¹³⁷ Reichenberger, Arnold, G., 1984, pp. 691-728.

¹³⁸ Reichenberger, Arnold, G., 1984, pp. 768-785.

Pueden destacarse varias cuestiones relevantes a propósito de este conjunto de testimonios. En primer lugar, a pesar de que cada caso tiene su propia peculiaridad, se pueden distinguir, en líneas generales, dos modalidades de difusión, en el estado en que se han conservado: la recopilación de una serie de textos con la conciencia de su especificidad como género distinguible de los demás, y con un claro interés por su valor literario (RM-6919, RM-6920, B2440, B2462, MSS/14770, MSS/17516, MSS/17519, MSS/16295, Ms. 501 y Ms. 547); o bien la inserción esporádica de unas pocas relaciones en tomos misceláneos, como ocurre con el resto de los manuscritos señalados. Entre los primeros son especialmente llamativos los manuscritos RM-6919, RM-6920 y Ms. 501, que recogen casi en exclusiva relaciones de comedias.

Varios testimonios son del siglo XVII. El más temprano es probablemente de mediados de esta centuria (B2440). Hay tres con fechas de 1688, 1692 y 1699 (RAH 9/2622, MSS/17516 y Ms. 299), y otros que quizás se daten del último tercio, finales del siglo o principios del XVIII (MSS/3884, MSS/17519, MSS/16295, B2462). La mayoría son del siglo XVIII (MSS/12955/48, MSS/12955/67, MSS/14770, RM-6919, Ms. 242 y Ms. 547). Entre estos, los fechables son del primer tercio (MSS/3930 y Ms. 501), de mediados (MSS/3787, RM-6920) y del último tercio (BHR/Caja MS-2-053(13), BHR/Caja MS-2-053(15), BHR/Caja MS-2-053(12), BHR/Caja MS-2-053(5)). El MSS/3886, sin fecha pero con obras que datan principalmente del segundo tercio del siglo XVII, y el MSS/3927, con textos de entre 1648 y 1756, también encajan con la referida determinación temporal. Además, existe un testimonio del siglo XIX (MSS/3768). Esta trayectoria cronológica coincide básicamente con la de la moda editorial, cuyo producto manejado más temprano se data en 1652, si bien el fenómeno comenzó a partir del último cuarto de Seiscientos, continuó a lo largo del siglo siguiente y perduró, aunque con señales de declive, en el XIX.

Estas relaciones manuscritas tienen diversa procedencia. Algunas se trasladaban de otras copiadas a mano, como se indica en el RM-6920: «Relación sacada de un papel manuscrito y así no sé de su author el nombre»¹³⁹. También se recopilaban de comedias en *suestras* o en

¹³⁹ Ver el Anexo 4, figura 1.

partes, pues en muchos de los pasajes del RM-6919 se ofrecen en el título informaciones obtenidas a través de obras completas, como a quién va dirigido el discurso o referencia a otras jornadas de la comedia¹⁴⁰, y en el Ms. 547 se copian varios fragmentos de la misma obra según el orden que aparecen en la pieza¹⁴¹. Por otra parte, es lógico pensar que podían transcribirse a partir de relaciones impresas, dada su popularidad en la misma franja cronológica y la obvia conveniencia de aprovechar un texto ya seleccionado y listo para la reutilización. El BNE MSS/3929, de mediados del siglo XVIII, recoge dos pliegos sueltos con pasajes teatrales (f. 135r-136v; f. 139r-140v), lo cual hace más verosímil esta hipótesis.

Dicha posibilidad lleva a examinar si los parlamentos transmitidos en impresos y manuscritos son los mismos. Curiosamente, no predomina el paralelismo entre ambos modos de difusión. La mayoría de las relaciones manuscritas, incluidas las que debieron de circular bastante de esta forma, a juzgar por los testimonios localizados, no tienen versiones impresas, como por ejemplo, las décimas de Segismundo en *La vida es sueño*, las relaciones de *La segunda Celestina*, *Querer sabiendo querer*, *Quererse sin declararse* y la relación no identificada. De la extraída de *El conde de Sex* solo se conserva un impreso, pero se han localizado tres manuscritos. A veces, de la misma comedia se escogieron relaciones diferentes para pliegos sueltos y manuscritos. Por ejemplo, de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* se extrajo un diálogo para la imprenta (emp.: «Solo el príncipe ha quedado») y ocho monólogos para manuscritos (emp.: «Apenas, Cielos, apenas», B2440, f. 84v-86r, Ms. 547, f. 360-362; emp.: «A las fiesta que Nápoles publica», MSS/17519, f. 17v-18v; emp.: «honraba la maleza», Ms. 547, f. 351-353; emp.: «Carlos mi padre que yace», Ms. 547, f. 353-354; emp.: «oye señor este cuento», Ms. 547, f. 355; emp.: «Ya la ausencia de Latona», Ms. 547, f. 355-356; emp.: «para que quieres casarte», Ms. 547, f. 362-363; emp.: «un bajel que se dilata», Ms. 547, f. 363). Se divulgaba un parlamento de *La vida es sueño* a través de impresos (emp.: «Ya sabéis, estadme atentos»), mientras que se copiaron a mano, además de este, otros cuatro (emp.: «Ay mísero de mí, ay infelize», MSS/17519, f. 14v-15r, B2440, f.

¹⁴⁰ Ver el Anexo 4, figura 2: «Relación sacada de la comedia que se intitula: *El bruto de Babilonia*. Habla Daniel con el rey Nabucodonosor, descifrándole aquel misterioso sueño de la estatua, como se refiere al capítulo segundo de la profecía del mismo profeta Daniel».

¹⁴¹ Ver el Anexo 4, figura 3.

86r-86v; emp.: «Apurar, cielos, pretendo», MSS/3768, f. 217v-218v¹⁴²; emp.: «Generoso Segismundo», MSS/3787, f. 9v-13v; emp.: «Corte ilustre de Polonia», Ms. 501, f. 124r-125v; emp.: «Fue, señor, desta manera», Ms. 501, f. 120v-123v¹⁴³). Se imprimió una relación de *También se ama en el abismo* (emp.: «Ya que es forzoso») y se recopilaron otras dos más de manera manuscrita (emp.: «Yo soy el extranjero peregrino», B2440, f. 56r-57r, Ms. 501, f. 179r-181r; emp.: «Audaz extranjero joven», B2462, f. 120r-123v, RM-6919, f. 578-582). Se publicó un paso de *El desdén con el desdén* (emp.: «Yo he de rendir este hombre»), y de la misma obra solo se desgajó una relación que circuló en pliegos sueltos y en manuscritos («Ya sabes cómo en Urgel», MSS/16295, f. 70v-72v, B2462, f. 43r-47v, Ms. 501, f. 87r-93r). Este hecho quizás manifieste la divergencia del gusto entre las dos modalidades de difusión: el de un producto comercial, orientado por la rentabilidad y la preferencia de un público amplio; y el de la posesión privada, guiada por el interés personal.

Aun así, hay que mantener cierta cautela respecto a esta hipótesis. Tanto los pliegos como las copias manuscritas en hojas o cuadernillos sueltos estaban expuestos a un notable deterioro y pueden haberse perdido muchas relaciones que estuvieron en circulación. Por otro lado, los textos más populares en impresos también se divulgaban mucho en manuscritos, como sucede con las relaciones de *La fuerza del natural*, *También se ama en el abismo*, *El desdén con el desdén*, *El negro más prodigioso*, *Rendirse a la obligación*, *Para vencer a amor, querer vencerle* y *El Mariscal de Virón*¹⁴⁴. Eso demuestra que, respecto a las relaciones de comedias, existe por lo menos cierto punto común o una influencia recíproca entre las dos vías de difusión.

Es sabido que se imprimió relativamente poca poesía áurea en comparación con las copias manuscritas que de esta se hicieron, dado que se dirigía a un grupo de lectores a menudo más exquisito y por lo tanto, más reducido en número. Bastaba su transmisión manuscrita dentro de unos círculos de personas aficionadas y entendidas, como indica Ignacio Arellano: «si la mayoría del público es analfabeto y poco apto para la fruición poética de muchos de estos

¹⁴² Es de la misma relación de Segismundo que la anterior, con el primer verso recortado.

¹⁴³ En realidad, se trata de un coloquio entre Clotaldo y el Rey, proveniente de la segunda jornada de la obra.

¹⁴⁴ Ver el Anexo 2 para referencias completas de las versiones impresas y manuscritas de las relaciones estudiadas en la tesis.

textos, ¿para qué imprimirlos?»¹⁴⁵. Al contrario de este fenómeno, el teatro áureo contaba con un público consumidor mucho más amplio y requería una multiplicación más acelerada de textos; la imprenta podía beneficiarse perfectamente de esta demanda. Por consiguiente, esa pregunta de «para qué imprimir» en el caso de la poesía se convierte aquí en «para qué copiar». Efectivamente, ¿cuál será el motivo de la labor prolija y costosa de trasladar a mano las relaciones cuando las impresas eran bien asequibles y convenientes? Quizás también compartan un proceso de transmisión similar al de la poesía:

Entre los amigos aficionados a la poesía, en las tertulias literarias circulan copias de las últimas producciones, copiadas a su vez en círculos cada vez más amplios. Los distintos aficionados seleccionan las poesías o incluso las estrofas que prefieren. En hojas sueltas, o en cuadernos las van transcribiendo, con lo que van formando sus propias antologías¹⁴⁶.

La copia manuscrita pudo estar ligada a esa posibilidad de conservar para el disfrute personal relaciones procedentes de fuentes diversas (pliegos, otros manuscritos, comedias sueltas, sobre todo) que solo estuvieran temporalmente al alcance del interesado o que este solo pudiera releer tras la «incómoda» búsqueda en la obra completa. Ese aprecio adaptado al gusto particular tiene su mayor exponente en los manuscritos misceláneos en que se reunieron series relativamente extensas de relaciones o, más excepcionalmente, en los volúmenes dedicados casi por completo a estas, opción no explotada por el mercado editorial.

¹⁴⁵ Arellano Ayuso, Ignacio, 1997, p. 44.

¹⁴⁶ Moll, Jaime, 1985, p. 74.

CAPÍTULO II.

TRES MANUSCRITOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Los tres manuscritos seleccionados como objeto de estudio en esta tesis están datados a finales del siglo XVII; por tanto, permiten ilustrar una fase bastante temprana en la difusión de las relaciones, según se ha visto, paralela al auge inicial del fenómeno editorial. Son tres ejemplos de una difusión en volúmenes misceláneos donde las series de relaciones, ocho (MSS/17516) y diez (MSS/17519 y MSS/16295), se encuentran junto con textos poéticos y teatrales. Suman un total de veintitrés relaciones distintas, procedentes de comedias áureas¹⁴⁷, sin contar relaciones burlescas. A la presentación de los manuscritos y el análisis específico de cada una de ellas se dedicarán las siguientes páginas.

2.1. EL MANUSCRITO 17516 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

El primer manuscrito, catalogado bajo la signatura MSS/17516, perteneció a Pascual de Gayangos¹⁴⁸, y puede datarse entre 1692-1694. Está encuadernado en badana, y en su lomo se ha escrito: «Aguar. Varias poesías». Mide 21 cm de largo y 16 cm de ancho, y consta de 130 hojas, con numeración en el recto de cada folio en el ángulo superior derecho.

La organización del contenido es la siguiente. Los folios 1r-78v están ocupados por textos poéticos, principalmente décimas, romances, glosas, entre otros tipos de poemas, como endechas, octavas, «pinturas», sonetos, ovillejo, seguidillas, que presentan bastante homogeneidad temática, sobre la congoja del amor, la pena provocada por la ausencia de la amada o la alabanza de la belleza femenina. También hay piezas dirigidas a un don Félix, amigo del autor, o a otro poeta mencionado con el apodo de «Mostaza». La mayoría no viene con información del autor salvo dos sonetos (f. 30v-31r) y una décima (f. 74v), atribuidos a

¹⁴⁷ Hay una relación cuya fuente no se ha podido identificar (MSS/16295, 75v-77v), pero por el estilo y la datación del manuscrito que la recoge debe ser un texto del Seiscientos.

¹⁴⁸ Roca y López, Pedro, 1904, p. 257, nº 759.

fray Antonio Murillo de Velarde, predicador descalzo y primer guardián del convento de Laujar, localidad almeriense de la zona de las Alpujarras, a dieciséis leguas de Granada¹⁴⁹.

Entre los folios 79r-101v hay ocho «relaciones escogidas de diferentes comedias», escritas con una letra distinta¹⁵⁰. En los folios 79r-82v, aparece la *Relación de hombre de la comedia de La fuerza del natural* (emp.: «Con el descuido, señor»; fin.: «y despeñado se acaba»). Luego se intercala, en el folio 82v, una glosa titulada: *Peno, siento, lloro, y muero* (emp.: «peno en mis ancias y afrentas»; fin.: «peno, siento, lloro y muero»). Faltan las hojas 83-86 y 89-90. Desde el folio 87r hasta el 88v figura, sin título y ya empezado, un fragmento de la relación de la comedia *También se ama en el abismo* (emp.: «con más incendio reduzcas»; fin.: «de ese incendio de los dioses»); y desde el folio 91r hasta el 92v, otra relación incompleta, procedente de *La dama presidente* (emp.: «que a Isabela pretendía»; fin.: «quiera morir de cobarde»). A continuación están: *Relación de hombre de la comedia Industrias contra finesas* (emp.: «Pues si sabes hasta ahí»; fin.: «y industrias contra finesas», f. 92v-94v); *Relación burlesca compuesta por un autor incógnito* (emp.: «Promete el cielo vestido»; fin.: «irse al infierno o ser fea», f. 95r-96v); *Relación de mujer de la comedia Primero es la honra* (emp.: «No prosiga vuestra altesa»; fin.: «por mi honor esta finesa», f. 96v-97v); *Relación de la comedia del conde de Sex* (emp.: «Pues oye, Corme [Cosme]»¹⁵¹; fin.: «no consiente otro güespe en el pecho», f. 97v-100r); y por último, una relación sin título, de la comedia *El Job de las mujeres* (emp.: «Esa ciudad, que entre flores»; fin.: «u de desengaño sirva», f. 100v-101v), la cual viene con la identificación de la comedia de la que procede y el nombre del autor al final. Por lo general, los autores no se citan en los rótulos. Según el orden en que se han mencionado, estos son: Agustín Moreto y Cavana, Francisco de Leiva Ramírez de Arellano, Agustín de Salazar y Torres, de nuevo Agustín Moreto (dos relaciones), Antonio Coello y Ochoa y Juan de Matos Fragoso.

¹⁴⁹ Villegas Ruiz, Manuel, 2003, pp. 702 y 708.

¹⁵⁰ Ver el Anexo 4, figura 7.

¹⁵¹ Los versos se citan siempre según la edición que sigue al estudio. Como se explica en los «Criterios de edición», se mantienen en cursiva las lecturas incorrectas detectadas en los manuscritos; pueden consultarse variantes o hipótesis de lecturas alternativas en la anotación textual de cada caso.

A esta parte le siguen dos sonetos (f. 102r-102v) y dos piezas teatrales cortas, con la misma letra que las relaciones: bajo la rúbrica «Entremeses graciosos compuestos por un ingenio de esta ciudad de Granada», figura el *Entremés del sufrido* (f. 103r-106r); luego se halla el *Sainete gracioso de los golosos, compuesto por un autor de buen gusto* (f. 106v-111v). Además hay una glosa de tema amoroso (f. 112r-113r); un romance y siete coplas religiosas (f. 115r-115v); ocho tonos de asunto amoroso (f. 115v-118v); y varios poemas líricos sin título (f. 118v-120v). Aparece después un *Entremés de la visita de cárcel* (f. 121r-127v). En el folio 128r se incorpora una noticia de cuatro terremotos ocurridos en Granada entre los años 1693 y 1694. Finalmente, en el folio 130r, está el índice incompleto del contenido de la obra.

Hay firmas y notas en varios sitios del tomo. En el folio 88v, después del último verso de la relación de *También se ama en el abismo*, se indica: «finis corona opus», y abajo, «en Granada, a 18 de Abril de 1692, Peña», acompañado de firma y rúbrica¹⁵². En el folio 102r, con una letra distinta, se lee: «Granada, 31 de julio de 1693»; y por último, en el folio 128r, con una tinta más oscura y una letra diferente: «Soy de Josef Miguel Ramírez y Tapia, 6 de marzo de 98».

El manuscrito delata su andalucismo en la presencia frecuente del ceceo («tan ajeno de estas ancias», f. 79r) y el seseo («felis o infelis se llama», f. 79r). Se encuentran erratas de palabras («panta» por «planta», f. 79v), errores gramaticales como la falta de concordancia («velos» por «veloces», f. 91r), estructuras defectuosas («que el cava» por «que el que cava», f. 82r) o sin sentido («y no amar donde es ofensa» por «y no amar donde es fineza», f. 97r; «por inmortal en algo su pudiera» por «por imitarla en algo si pudiera», f. 99v), entre otras deturpaciones del texto.

2.1.1. RELACIÓN DE *LA FUERZA DEL NATURAL*

Escrita probablemente entre 1651 y 1655¹⁵³, la primera etapa de producción de Agustín Moreto (1618-1669)¹⁵⁴, dramaturgo madrileño de escuela de Calderón, *La fuerza del natural*

¹⁵² Ver el Anexo 4, figura 8.

¹⁵³ García-Reidy, Alejandro, 2014a, nota 4, p. 92.

nació como fruto de colaboración con Jerónimo Cáncer y quizás Juan de Matos Fragoso¹⁵⁵. Esta pieza de género palatino, con elementos de la comedia de figurón¹⁵⁶, refundió la obra miramescuana *Examinarse de rey* o *Más vale fingir que amar*¹⁵⁷.

En 1661, se publicó en la *Parte XV* de las *Comedias escogidas*, y en 1676 en dos ediciones distintas de la *Segunda Parte* de comedias de Moreto. En el siglo XVIII, circuló en trece sueltas¹⁵⁸. García-Reidy señala, como indicio de la considerable fama que alcanzó durante el Siglo de Oro, su mención en un poema de «títulos de comedias», escrito por Manuel de León Marchante en 1661, y en otras composiciones de este tipo al final del siglo XVII y a lo largo del siguiente¹⁵⁹. Además, dio lugar a una refundición, *Cuando no se aguarda y príncipe tonto*, de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano¹⁶⁰. También gozó de bastante fortuna en las tablas áureas. Posiblemente tuvo una puesta en escena en 1668; además se representó en Madrid (1675, Palacio Real), Sevilla (1692, 1693) Valladolid (1682, 1686, 1694, 1696) y Cádiz (1696)¹⁶¹. Esta comedia ha suscitado poco interés de la crítica actual. García Reidy ha publicado varios estudios sobre ella y ha realizado la única edición existente.

En esta obra, el duque de Ferrara llega a la quinta que guarda el villano Roberto para conocer a su hijo, criado por este. Roberto, sin saber que su esposa lo reemplazó con el suyo propio cuando eran pequeños, le presenta a Julio, un joven estúpido. Convencido de que su necesidad se enmendará por su nobleza innata, el duque manda darle formación en la corte antes de casarlo con Aurora, su sobrina. Le hace compañía Carlos, joven villano y el

¹⁵⁴ Lobato, María Luisa, 2008, pp. 34-35. El comediógrafo y sus obras han sido tema de estudio de Ruth Lee Kennedy (1932 y 1936), Frank P. Casa (1966), James Agustín Castañeda (1974) y más recientemente, del grupo Moretianos, dirigido por María Luisa Lobato, con investigadores como el ya citado Alejandro García-Reidy, y María Rosa Álvarez Seller, como se verá más adelante (página web: www.moretianos.com).

¹⁵⁵ El nombre de Matos Fragoso no estaba reflejado en la obra. Su posible participación fue propuesta de Morley (1918, pp. 168-169), apoyada por Kennedy (1932, pp. 132-133), Lobato (2008, p. 35) y Cassol (2008, pp. 170 y 181). García-Reidy opina que la hipótesis «entra plenamente dentro de lo posible» (Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 468). Álvarez Sellers adopta una actitud más ambigua y subraya que, en términos semánticos y escenográficos, esta pieza «se distancia claramente de *El bruto de Babilona*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*», obras en colaboración atribuidas a Moreto, Cáncer y Matos Fragoso (2017, p. 370).

¹⁵⁶ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 472.

¹⁵⁷ Kennedy, Ruth Lee, 1936, p. 372; García-Reidy, Alejandro, 2014a, p. 75; Álvarez Seller, María Rosa, 2017, p. 369.

¹⁵⁸ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, pp. 476 y 480-481.

¹⁵⁹ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 470.

¹⁶⁰ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 472.

¹⁶¹ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 470; Lázaro Bruña, José María, 2020.

verdadero sucesor del duque. Mientras este se muestra cortés y educado, Julio sigue su irremediable idiotez. Desilusionado, el duque decide dar la mano de Aurora al duque de Urbino. No obstante, viene Roberto y les confiesa lo que hizo su esposa. La obra concluye con la anagnórisis de Carlos y su matrimonio con Aurora, de quien se había enamorado a primera vista.

Pese a que la obra se centra en la sucesión del poder, o mejor dicho, en la estirpe, tema preferido en composiciones palatinas de Moreto¹⁶², la relación, extraída de la primera jornada, tiene un enfoque amoroso. Se trata de un romance con asonancia en (a-a) de 194 versos, puesto en boca de Carlos. El uso de largas tiradas de versos como apertura no es extraño en obras moretianas, como afirma Kennedy y como se puede verificar más adelante en *Industrias contra finezas*. También sostiene esta autora que estos parlamentos suelen desarrollarse por la petición de alguien que estaba ausente y solicita noticias, la cual, muchas veces, toma la forma de «por qué triste»¹⁶³. En este caso, Roberto pregunta por el motivo de aflicción del joven («¿Qué tienes, Carlos, que andas / triste todos estos días?», vv. 148-149¹⁶⁴), y el galán relata su tranquilidad antes de conocer a Aurora (vv. 1-16), su encuentro con la dama y su enamoramiento (vv. 17-110), así como sus pensamientos después de separarse de ella (vv. 111-194).

El parlamento empieza mostrando la serenidad interior de Carlos cuando paseaba por el monte («tan fuera de pensamientos, / tan ajeno de estas ancias», vv. 5-6), dado que se complacía con la vida que llevaba sin compararse con los demás, («que el que no ve mejor suerte / ni la invidia ni la daña», vv. 11-12). Este sosiego se interrumpió con la aparición de una dama que, persiguiendo la presa, entró en su vista («una fugitiva corsa / siguiendo, airosa bajaba, / armada de una escopeta», vv. 21-23). Fascinado con su belleza, el galán la retrata en los versos 24-40. Comienza con el tópico de lo indecible por la incertidumbre de reflejar con fidelidad su beldad («No sé si sabré pintarla», v. 24). Además, alaba la superioridad de su hermosura, en comparación con tres figuras mitológicas:

¹⁶² Lobato, María Luisa, 2015, p. 226.

¹⁶³ Kennedy, Ruth Lee, 1932, p. 43.

¹⁶⁴ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, p. 495.

no en competencia de Venus
pintan tan hermosa a Palas,
para merecer más digna,
blandiendo un rayo por asta;
ni a la Venus vencedora
el pastor con la mansana
dejó tan bella, añadiendo
a su hermosura esta gracia;
ni el rubio carro del sol
por el horizonte *arastra*
tanto esplendor cuando sale,
rey coronado del alba (vv. 25-36)

Llega a la siguiente conclusión, con la cual se completa una estructura diseminativo-recolectiva comenzada en los versos anteriores: «iba venciendo bisarra / en lus, hermosura y brío, / al sol, a Venus y a Palas» (vv. 38-40). También describe las acciones de la dama durante la caza, poniendo de relieve la ligereza de sus movimientos («terció airosamente el cuerpo, / afirmó al suelo la *panta*», vv. 43-44) y la destreza en su manejo del arma («la escopeta al *hombro* arrima, / la vista a la punta cala», vv. 45-46). Con la misma rapidez que el disparo, el galán se enamora súbitamente, sintiendo el típico flechazo del código amoroso en la comedia nueva («tan presto el fuego a mi pecho, / como a la corsa la bala», vv. 55-56).

Más adelante, se reproduce en estilo directo la conversación entre los dos (vv. 65-87), elemento que, según García Reidy, favoreció su selección y publicación en pliegos sueltos¹⁶⁵. El emisor expresa su admiración a la dama, en relación con el tópico petrarquista de la mirada fulminante («¿Pues *iognoran* vuestros ojos / que a cuantos miran los matan?», vv. 71-72). Como es frecuente en el enamoramiento de la comedia nueva, el galán se entrega a la pasión ciega y arrolladora («pues si a hermosura tan alta / rendir el alma es feudo / que la razón misma paga», vv. 76-78), y muestra su sufrimiento por el amor y la contemplación de la belleza, asociado al código cortés («y siendo así, muerto estaba, / pues ninguno está más muerto / como el que vive sin alma», vv. 82-84). Como correspondencia a su galantería, le dice la amada: «Discreto sois» (v. 87).

¹⁶⁵ García Reidy, Alejandro, 2014b, p. 118.

Sin embargo, para desilusión de Carlos, se entera, por la llegada de la escolta de la cazadora, de que no es otra que Aurora, la sobrina del duque de Ferrara (vv. 99-110). Afligido por sentirse ignorado por la dama y sus acompañantes («se volvió, sin que entre tantos, / alguno en mí reparara», vv. 109-110), y sobre todo por el amor imposible debido a la nobleza de ella, el galán se compara retóricamente con un girasol que se nutre del esplendor de la amada, y que se queda sin fuerza y ánimo cuando la pierde de vista, como la flor sin vitalidad en el ocaso:

quedé como aquella flor
que al sol sigue, su luz ama
y, faltando, el cuello afirma
hacia la parte que él baja,
perdiendo olor, hermosura,
marchita, mustia y ajada. (vv. 114-118)

No obstante, entre su fortuna y la del mirasol existe semejanza. Mientras que la flor volverá a gozar del rayo solar al día siguiente con certeza («pues ella, al volver el sol, / cobrará pompa y fragancia», vv. 123-124), la oportunidad de reencontrarse con la dama no está asegurada («y yo no sé si seré / como ella será mañana», vv. 125-126). Después, el joven refiere sus reflexiones debido a este lance improvisado (vv. 129-175). Reconoce su bajeza («Halleme pobre, abatido; / halleme humilde y sin fama», vv. 133-134), pero cree en el poder de su voluntad para mejorar su fortuna («con todo, el hombre es lo más. / ¿No se adquiere? ¿no se gana?», vv. 140-141). Dispuesto a luchar contra la humildad de su origen, decide dedicar a asuntos más dignos sus talentos, esfuerzos y, en especial, su hidalgo aliento, desaprovechados en labores villanas:

Con aquel sudor que cuesta
al tosco la corva arada,
gastado en más noble empeño,
logrará mayor ganancia.
Quien por el valle camina,
con los mismos pasos que anda,
dirigidos a la altura,
pasará las cumbres altas (vv. 152-159)

Al final del discurso, el emisor vuelve a situarse en el presente y manifiesta de nuevo la determinación de procurar una empresa alta pese a su condición pobre («Yo debo al cielo este aliento, / no le obscurezca la baja / ocupación de mi vida», vv. 180-182). En los últimos versos, se repite la metáfora de la escalada, en conexión con el inicio del parlamento («de ese monte el otro día / pisaba la verde falda», vv. 3-4), pero con una mentalidad totalmente cambiada: lo que era un paseo sosegado se ha convertido en el ímpetu por causas nobles:

que el que atrevido y *bisaro*
trepaba la áspera montaña,
su difícil frente pisa
y despeñado se acaba. (vv. 190-193)

Este pasaje asume varias funciones dramáticas dentro de la obra original. En primer lugar, permite identificar a los personajes clave de la comedia, Carlos y Aurora, y presenta su primer encuentro, en el que ambos se enamoran. Más significativamente, muestra el contraste entre sus respectivas categorías sociales, lo cual hace su amor imposible y sienta las bases para un conflicto adscrito al problema de la sucesión, que solo se soluciona con la anagnórisis final de Carlos. Además, se muestra la faceta noble del galán a pesar de su circunstancial condición de labrador, que se corresponde con su origen ilustre, entonces oculto debido al equívoco de identidad.

Esta relación fue, sin duda, una de las más populares que circularon. Se conservan de ella ocho impresos, uno probablemente del siglo XVII y los demás de la siguiente centuria, y tres testimonios manuscritos localizados, aparte del estudiado aquí, uno de finales del siglo XVII o principios del siguiente, y los otros dos del Setecientos. A esto hay que sumarle el hecho de que dio lugar a una recreación burlesca compuesta por Carlos Guerra, de la que se conocen dos impresos, de los siglos XVIII y XIX respectivamente, y un manuscrito del siglo XVIII¹⁶⁶, prueba elocuente de su fama entre el público durante aquellas épocas.

Además de ocuparse de la comedia, García Reidy también ha tratado brevemente el parlamento, subrayando algunos elementos que propician su impresión y circulación en pliego

¹⁶⁶ Ver el Anexo 2 para referencias bibliográficas de todos estos testimonios mencionados.

suelto: la extensión de alrededor de doscientos versos, que se adapta fácilmente al espacio disponible; el tema amoroso, de amplia presencia en relaciones de comedias, y el carácter «dramático-dialogal» de una parte de sus versos, como ya se ha mencionado antes¹⁶⁷.

2.1.2. RELACIÓN DE *LA DAMA PRESIDENTE*

Esta comedia de género de capa y espada, ambientada en Italia, salió de la pluma de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano (1630-1676), dramaturgo malagueño de segundo orden de la escuela de Calderón, poco conocido por sus contemporáneos y cuyas obras padecieron una «escasa o casi inexistente celebridad»¹⁶⁸, por haber desarrollado su actividad en el entorno local, sin contacto con círculos externos¹⁶⁹. Tratan su vida y creación varios repertorios importantes, tanto clásicos como recientes¹⁷⁰, y ha sido objeto de algunos estudios monográficos desde el siglo XX hasta el último decenio¹⁷¹. La obra en cuestión ha sido considerada una de las piezas más brillantes del autor y al nivel de las mejores y más graciosas comedias de Rojas, Moreto y Ruiz de Alarcón¹⁷². En el siglo XVII se representó en el Palacio Real (1692) y Valladolid (1697)¹⁷³, y parece que en esta centuria no se publicó ni en colecciones ni individualmente. Casi no ha sido atendida por la crítica aparte de unos análisis de poco detenimiento y comentarios sueltos y breves¹⁷⁴.

¹⁶⁷ García Reidy, Alejandro, 2014b, p. 118.

¹⁶⁸ Mancini, Guido, 2001, p. 334.

¹⁶⁹ Mathías, Julio, 1970, p. 10.

¹⁷⁰ Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, tomo I, pp. xxvii-xxx; Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 213; Guillén Robles, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, pp. 615-616; Simón Díaz, José, 1960-1984, vol. V, p. 590 y vol. XIII, pp. 62-70; Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, pp. 391-393; Garcés Molina, Elena, 2002, pp. 463-469. Ver también Díaz de Escovar, Narciso, «Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, eminente autor dramático malagueño», p. 17; *D. Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, autor dramático malagueño del Siglo XVII*.

¹⁷¹ Montilla, Rafael, 1947; los ya citados Mathías, Julio, 1970 y Mancini, Guido, 2001; Simini, Diego, 2011 y 2012.

¹⁷² Mathías, Julio, 1970, p. 40.

¹⁷³ Ver también CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>.

¹⁷⁴ Sobre comentarios generales de argumento y estilo, ver: Montilla, Rafael, 1947; Mathías, Julio, 1970; Mancini, Guido, 2001. Sobre el tópico de la mujer varonil, Mckendrick, Melveena, 2010, p. 234, y en menor medida, Demattè, Claudia, 2015. Sobre elementos metateatrales y el uso de jergas, Simini, Diego, 2012. Por lo demás, Diana Valdés hace una edición de la obra en su Trabajo Final de Máster, ver Valdés, Diana, 2017.

Al inicio de la trama, César ha huido de su ciudad, Florencia, y llegado a Génova, por haber matado en un torneo a Conrado, uno de los duques gemelos de Milán y pretendiente de su dama, Isabela. En esta nueva tierra, se ha enamorado de Ángela, dama aficionada a la resolución de pleitos. Para vengar la muerte de su hermano, el duque Fadrique llega de incógnito a Génova. Por la noche, César logra conquistar a la dama, pero la desdeña después de tener relaciones con ella. Este se enfrenta con Fadrique, y escapa tras herir a su contrario. Martín, su criado, revela a Ángela el regreso de su amo a Florencia, dejando roto su compromiso de matrimonio con ella, su verdadera identidad y el crimen que cometió en su tierra.

La engañada dama determina vengar este ultraje. Llega a Florencia disfrazada de consejero, y el duque le nombra su presidente. Este se entera de la infamia de César en Génova, y designa a la dama como juez de este pleito. El galán se encuentra con Ángela y la gente de ronda. La dama le dispara en la pierna y manda prenderle. Los dos se enfrentan en el tribunal, y pese a su astuta defensa y la negación de sus errores, se rinde a la dama cuando ella se quita el disfraz y pide justicia. Al final, el galán cumple su palabra y se casa con Ángela.

La relación de la comedia, puesta en boca de César en la primera jornada, es un romance de 256 versos con asonancia en (a-e), donde el galán cuenta su angustia de amor a su criado Martín. En el manuscrito BNE MSS/17516 que manejo, el pasaje aparece ya empezado, y solo quedan 169 versos, desde «que a Isabela pretendía» (v. 85) hasta el final.

Tras presentar brevemente su procedencia (vv. 1-11), el galán introduce la figura de su amada Isabela, sus oponentes en esta competencia de amor, los duques gemelos, Conrado y Fadrique, y el torneo que publican arrogantes entre los pretendientes de la dama para ostentar su inigualable fuerza. El v. 62 da inicio a este gran evento en el que participa César secretamente para ocultar su intención al duque de Florencia, dado que, siendo su vasallo, no es digno de la mano de la noble Isabela. En las escenas de enfrentamiento entre el galán y Conrado expuestas a continuación, en vez de mostrar directamente la bizarría de los combatientes, la resalta describiendo la airocidad de sus respectivas monturas, recurso muy frecuente en este tipo de textos.

César expresa la rapidez y vigorosidad de su caballo a través de tópicos relativos a dos de los elementos primigenios, el aire («en un andalús morcillo, / hijo adoptivo del aire», vv. 87-88) y el fuego («que por los ojos volcanes / *aroja*», vv. 90-91). Además, con el recurso de la *sermocinatio*, se reproducen las siguientes palabras del animal, dirigidas a César, poniendo de manifiesto la osadía de ambos:

“Andalús soy, Sésar eres:
ambas cosas son bastantes
para que por vitorioso
hoy la fortuna te aclame” (vv. 95-98)

Por otra parte, se presenta la montura de Conrado a través de una referencia mitológica («en un overo que Atlante / pretendió *el* del planeta / más luciente», vv. 100-102). También se enfatiza la velocidad de los caballos («que examinar / a la vista no dejó / si es que paran o que parten», vv. 106-108), así como el encarnizamiento del combate:

Rompimos las lansas, que, hechas
breves átomos del aire,
con tal violencia subieron
que pudieron abrasarse
en la encendida región (vv. 109-113)

Pese a la dura embestida de su contrario («descarga golpe tan grande / que me *hume* menester todo / el resistirle constante», vv. 122-124), César lo venció al final («de Conrado el cruel orgullo / fue a mi valor ruina fácil», vv. 129-130). Con su muerte, los presentes se dividieron en dos grupos, los partidarios del fallecido («y su hermano y parciales / “¡Traición!” dicen, y su muerte / quieren vengar con mi sangre», vv. 132-134), y los que se pusieron al lado del protagonista («Los padrinos me defienden», v. 135). Disputaron entre ellos hasta que cayó la noche, momento en que el galán logró escaparse y esconderse en un sitio aislado (vv. 136-146).

Este acontecimiento le lleva a sufrir el destierro de Florencia, el enojo del Duque, la amenaza de los vengativos seguidores de Conrado y la separación de Isabela (vv. 149-154). Sin embargo, esta aflicción poco se puede comparar con su tormento interior por haberse

enamorado de una dama altiva (vv. 155-164). Con el juego de palabras derivado de su nombre, la compara con un ángel («si bien anduve ignorante / en llamarle ángel, no, más, / pues Ángela es más que ángel», vv. 170-172), y el lugar donde vive, con el cielo («mal dije en llamarle calle; / no, es cielo, pues es / dichoso albergue de un ángel», vv. 166-168). Luego se da —como no puede faltar— la idealización de la belleza de la amada, a través del tópico de lo indecible:

No te la quiero pintar,
pues mientras más te la alabe,
ha de acabar en ofensa
lo que en aplauso empesare (vv. 169-172)

Asumiendo la tarea de «pintar» esa hermosura, César afirma que no solo sobrepasa los límites de la imaginación y capacidad humana («considera *lo* más grande / belleza, la perfección más grande», vv. 174-175), sino que supera la propia naturaleza:

aunque en matices gastes
todas las perlas del sur,
de la *Arrabia* los *esmalde*s,
del alba toda la risa
y del sol todos los *esmalde*s,
que con su belleza asiertes,
pues cuando grande la saques,
harás grande una belleza
pero no la harás tan grande. (vv. 180-188)

A continuación, se revela la identidad de esta bella mujer («De un caballero letrado es hija», v. 189). El galán, cautivado por ella, esperó a su puerta con ansiedad antes del amanecer («mármol a su puerta soy / y estatua de sus umbrales», vv. 196-197). En una ocasión en que César logró tenerla enfrente, la timidez le entorpeció la lengua para declararse («o su respeto los turba / o mi temor los deshase», vv. 208-209), y tuvo que transmitir su afecto a través de la mirada («Mas como los ojos son / idiomas tan elegante / que con muda vos explican», vv. 210-212). Se emplea el recurso de la *sermocinatio*, es decir, las palabras imaginadas de Ángela, para mostrar su falta de valor ante la amada («“Contrariedad grande hase / los ojos

tan atrevidos / y la lengua tan cobarde”», vv. 221-223). Una vez, el galán se animó a hablarle por fin, pero ella, tomándolo por un pleiteante, se despidió sin dejarle ni siquiera oportunidad de abrir la boca (vv. 224-228).

Clarificada la causa de su pesar, que en ese momento le trae otra vez a la puerta de la casa de Ángela, en busca de oportunidades de confesarle su amor, reitera el galán el peso de esta nueva pasión en su mente, mucho más que otros dolores («tanto que olvidarme hase / de mi patria y de Isabela», vv. 234-235). El parlamento finaliza con la determinación del galán, abrasado por el fuego del amor, de conquistar a la dama sin amedrentarse más, ya que la cobardía supone una gran ofensa para un valiente en el campo de batalla como él («pudiendo de atrevido, / quiera morir de cobarde», vv. 248-249).

Esta relación, situada inmediatamente después del inicio de la primera jornada de la obra, introduce al lector la clave argumental con rapidez y acierto¹⁷⁵. Narra el lance que lleva al emisor a abandonar Florencia y venir a Génova, el mismo que conduce a su conflicto con el duque Fadrique y la persecución por parte este. Además, presenta a Ángela, protagonista de la obra, cuya relación de amor-traición-reconciliación con el galán forma parte de la intriga principal de la pieza.

De esta relación se han localizado tres testimonios impresos, uno del siglo XVII y dos del XVIII¹⁷⁶. En ellos no solo aparece el monólogo completo de César, sino que también se reproducen los versos siguientes del gracioso Martín, por lo que constituyen, más adecuadamente, *pasillos de comedia*¹⁷⁷. Este fragmento adicional presenta y desarrolla cualidades como la nobleza y erudición de Ángela, así como su desdén, manteniendo coherencia temática con la relación de César.

¹⁷⁵ Mathías, Julio, 1970, pp. 71-72.

¹⁷⁶ Ver el Anexo 2 para referencias completas de los impresos citados.

¹⁷⁷ Cortés Hernández, Santiago, 2008. Además, se conserva un pliego suelto sin fecha ni imprenta, de ocho páginas, que recoge una composición en dos partes, titulada *Don Juan de Salas y Doña María Ignacia: Dase cuenta de un maravilloso suceso que le sucedió a este caballero y su esposa. Primera parte de la dama presidente, y Segunda parte de la dama presidente* (Cambridge University Library, 7743.c.114(76)), cuya trama, sin embargo, no tiene nada que ver con la comedia de Leiva Ramírez de Arellano. La *Segunda parte* también se publicó en otro pliego sin fecha ni imprenta (Biblioteca Valenciana, XVIII/1106(104)). Ver Sinclair, Alison, 2016, p. 76, y Casas-Delgado, Inmaculada, 2015, p. 225.

2.1.3. RELACIÓN DE *INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS*

Esta obra de género palatino serio se escribió en el segundo momento de la producción moretiana (1655-1669)¹⁷⁸, y pertenece al ciclo temático de la historia de Hungría¹⁷⁹. Se cree que, compuesta después de la caída del Conde Duque de Olivares, tenía finalidad política: «promover una imagen ideal de príncipe que sirva de modelo a gobernantes y súbditos»¹⁸⁰. Adolfo Schaeffer señala como fuente una obra indeterminada de Lope, opinión que, sin embargo, no acepta Kennedy¹⁸¹. Se ha indicado su coincidencia ideológica con *El mejor amigo el rey*, también de Moreto, y con *El amor y la amistad*, de Tirso de Molina¹⁸², así como su vínculo con *El mejor amigo el rey* y *Palabras y plumas* de Tirso¹⁸³. Más recientemente, se ha señalado que esta pieza remite, con sus *canciones*, a varias comedias calderonianas, sobre todo *Mujer, llora y vencerás*¹⁸⁴. Por lo demás, se reelaboró de ella una obra italiana a principios del siglo XVIII¹⁸⁵.

La pieza en cuestión salió a la luz en la *Parte XXIV* de *Comedias escogidas*, de 1666, y se publicó en la *Segunda Parte* de las comedias de Moreto, en 1676, que tuvo una edición pirata ese mismo año¹⁸⁶. Hay noticias de su representación en El Escorial (1676), Madrid (Palacio Real, 1683), Valladolid (1698), Almansa (Albacete, 1691) y Cádiz (1696)¹⁸⁷. Además, se integró en una composición de títulos de comedias¹⁸⁸. No ha ocupado mucho a la crítica actual. A los estudios ya citados cabe sumar el comentario de Ana Suárez Miramón, sobre el tratamiento de la figura de las gemelas en esta obra¹⁸⁹, y la edición crítica que han llevado a cabo Rafael Massanet y Antonio Cortijo¹⁹⁰.

¹⁷⁸ Lobato, María Luisa, 2015, p. 221.

¹⁷⁹ Cortijo Ocaña, Antonio, 2016a, p. 143.

¹⁸⁰ Cortijo Ocaña, Antonio, 2016a, p. 144.

¹⁸¹ Kennedy, Ruth Lee, 1932, p. 201.

¹⁸² Fernández-Guerra y Orbe, Luis, *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, p. xxxvi.

¹⁸³ Christian, Carole E., 1973.

¹⁸⁴ Cortijo Ocaña, Antonio, 2016a, p. 145; 2016b, p. 8.

¹⁸⁵ Vuelta García, Salomé, 2021, pp. 158-159.

¹⁸⁶ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 432-433.

¹⁸⁷ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, p. 431; Gómez Caballero, Iván 2022, p. 211; Lázaro Bruña, José María, 2020.

¹⁸⁸ Arellano Ayuso, Ignacio, 2022, p. 353.

¹⁸⁹ Suárez Miramón, Ana, 2008, pp. 327-328.

¹⁹⁰ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 443-563.

Aunque de un modo distinto de como ocurre en la relación anterior, también en esta la trama parte de un cambio de identidad. Además, como señaló Kennedy, en esta obra se desarrolla, al igual que en *Hacer remedio el dolor*, *El poder de la amistad* y *El desdén con el desdén*, una situación muy frecuente en el teatro áureo, en la que la dama pone en prueba a sus pretendientes para hacer su elección entre ellos¹⁹¹. Dantea, sobrina del rey de Hungría, es nombrada sucesora en el trono por este, mientras se halla en una dura batalla, noticia que le hace llegar a través de Senescal. La dama ha recibido cartas anónimas que le advierten del peligro a su alrededor, y se le ocurre el plan de declarar como reina húngara a su hermana, Lisarda. Observa, de esta manera, la ambición de esta por la corona, apoyada por el Conde. Entre sus pretendientes, Roberto, el príncipe transilvano, también cambia de actitud con esta noticia. Fernando, hermano del rey de Bohemia, es el único que la sigue amando.

El Conde y Roberto se enteran por casualidad de que Dantea es la verdadera heredera, y que ella quiere casarse con Fernando. Roberto finge su amor y lealtad a la dama, y el Conde, para ayudar a Lisarda, hiere de muerte a Senescal. Por entonces, se pierde el testamento del rey, recién fallecido en la guerra. Los alevosos encierran a Dantea en una habitación, pero Fernando logra liberarla. Senescal, que ha sobrevivido, acude con sus partidarios y el ejército de Roberto al socorro de Dantea. La dama recupera su merecida corona, casa a Lisarda con el Conde, rechaza a Roberto y da su mano a Fernando, que la quiere de corazón.

La relación de esta comedia, extraída de la primera jornada, consiste en un romance de 248 versos, con asonancia en (e-a), puesto en boca de Fernando. Se relata en ella la experiencia amorosa del galán antes de venir a Hungría (vv. 1-150), su enamoramiento de Dantea (vv. 151-228) y la competencia entre los aspirantes de la dama (vv. 229-248), como respuesta a la pregunta del criado gracioso, Testuz, sobre sus amoríos («Mas si de otra enamorado / estabas antes, señor, / ¿cómo olvidaste este amor?»)¹⁹².

En los versos 1-46, el galán evoca su amor no correspondido por una ingrata dama, y la humillación que siente debido a que ella favorece a un pretendiente menos cualificado que él («viéndome ya despreciado / por galán de menos prendas», vv. 7-8). Luego, se muestra

¹⁹¹ Kennedy, Ruth Lee, 1932, p. 72.

¹⁹² Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, p. 449.

desengañado porque, en la competencia de amor, gana el que más gusta a la dama, y no el más aventajado a ojos de los demás («no es menester ser mejor, / sino que se lo parezca», vv. 37-38), y lamenta el mal gusto de la amada («preferir hombres indignos / a gala, valor y ciencia», vv. 41-42). A continuación, se presentan alegóricamente estas reflexiones a través del antiguo tópico de la «división tripartita del alma» (vv. 47-78). Durante el «ataque» a su alma, dirigido por las tres potencias, reacciona primeramente la voluntad («Ya la voluntad subía / tremolando la bandera / del triunfo de los sentidos», vv. 51-53), luego el entendimiento, aquí identificado con la razón («ya iba la razón tras ella, / aunque violenta, *arastrada*, / derribando las almenas», vv. 54-56), y en última instancia, la memoria («de refresco la memoria / entraba rigiendo fiera», vv. 61-62). Se somete su corazón, al final, al poder del amor:

el rendido corasón,
gobernador de la fuerza,
a la voluntad tirana,
(haciendo en aplauso ella
la *sava* de los suspiros)
bajaba a dar la obediencia (vv. 73-78)

Más adelante, se reproduce en estilo directo la conversación entre el galán y la dama (vv. 89-134). El enamorado pide justicia a la amada, considerando que su contrario no es merecedor de su amor («Ni en él caben tus favores / ni tú en él los aprovechas», vv. 103-104), y se cree más apto en comparación con él («Yo no me tengo por digno, / mas su ignorancia me alienta», vv. 115-116). No obstante, la amada simplemente contesta lo siguiente: «aquel solo es el más digno / que quiero yo que lo sea» (vv. 133-134).

Ya que busca en vano la correspondencia, el galán, para liberarse del dolor, decide festejar a otra, y de ahí el motivo de su llegada a Hungría, a fin de conocer a Lisarda y Dantea, sobrinas del rey, afamadas por su belleza (vv. 135-157). Presenta, entre los versos 160 y 179, la situación de la corte húngara: entre todos los pretendientes de Dantea, destacan el conde palatino, que, en realidad, ama a Lisarda («a Dantea el Palatino / defendía, y hay sospecha / de que a quien ama es Lisarda», vv. 169-171), y el príncipe transilvano, que solo la corteja por

verle con más posibilidad de suceder al rey («El transilvano, ambisioso, / que más la corona aprecia / que la hermosura», vv. 173-175). Fernando participa en las fiestas palaciegas junto con otros pretendientes y también dedica sus festejos a Dantea, pero con la diferencia de que la quiere de verdad («porque siempre halló Dantea / de una oculta simpatía / en mí más *corespondencia*», vv. 202-204). El protagonista, otra vez enamorado, describe metafóricamente su repentino amor:

que es como quien al fuego
agua calentar intenta
y por *conseguir*lo aprisa
crese el fuego a la materia,
la llama a soplos aviva,
y cuando menos lo piensa,
hierva el agua [...] (vv. 213-219)

En la última parte de la relación (vv. 229-248), Fernando declara que, aunque no gana en linaje, riqueza y astucia a sus rivales («yo no tengo en competencia / más corona que mi espada, / más oro que mi finesa», vv. 232-234), les hará frente con su amor sincero; y remata su discurso con la dicotomía *industrias/finezas* que da título a la obra:

Yo, poniendo en esta empresa
mi amor contra sus industrias,
he de ver cómo *pelan*,
entre cautela y amor,
industrias contra finesas (vv. 244-248)

Este parlamento establece la situación inicial de la comedia: la rivalidad entre Fernando y otros dos pretendientes de Dantea, así como el enfrentamiento entre la sinceridad del protagonista y la malicia de los demás personajes. También destaca la gentileza del galán como amante y su bizarría frente a los mañosos contrarios. Los últimos versos refuerzan la idea central de la obra, es decir, un certamen de amor en el que se enfrentan las estrategias (industrias), representadas por el Conde y el Príncipe, y las finezas, encarnadas por Fernando.

Se conserva un solo testimonio impreso de la relación, del siglo XVIII¹⁹³.

2.1.4. RELACIÓN DE *PRIMERO ES LA HONRA*

Esta obra, que comparte la misma paternidad con la anterior, fue compuesta quizás unos años antes de 1662, durante la segunda etapa de la producción moretiana¹⁹⁴. Apoyada en la historia de Appius Claudius y Virginia¹⁹⁵ e inspirada probablemente en una comedia perdida de Lope¹⁹⁶, refundió *Cuánto se estima el honor* de Guillén de Castro¹⁹⁷. Se publicó en la *Parte XVII* de las *Comedias nuevas escogidas* (1662), en suelta, y en la *Segunda Parte* de las comedias de Moreto (1676), de la cual también se hizo una edición contrahecha en el mismo año. Además, circuló en cinco sueltas entre el siglo XVII y el siguiente¹⁹⁸. Se escenificó en 1673 en Viena para celebrar el cumpleaños de la archiduquesa, María Antonia, hija de Leopoldo I y Margarita Teresa de España¹⁹⁹. Además, se conserva otras ocho noticias de su representación en el siglo XVII, una en Madrid (1674), seis en Valladolid (1683-1696) y una en Cádiz (1696)²⁰⁰. También se mencionó en una pieza de títulos de comedias²⁰¹. Esta pieza poco estudiada ha ocupado a la crítica por su empleo de música²⁰² y el tema del honor, que saldrá más adelante, y tiene edición crítica realizada por Fernando Rodríguez-Gallego y Catalina Buezo²⁰³.

En esta pieza de género palatino serio²⁰⁴, el rey de Sicilia festeja a la hermosa hija del Almirante, Porcia, ofendiendo a la familia de la dama y desatendiendo a la reina. Manda a Federico, prometido de Porcia, a la guerra con el fin de dilatar la boda. Dominado por la ciega

¹⁹³ Ver el Anexo 2.

¹⁹⁴ Lobato, María Luisa, 2015, p. 221.

¹⁹⁵ Castañeda, James Agustín, 1974, p. 101.

¹⁹⁶ Kennedy, Ruth Lee, 1932, p. 35.

¹⁹⁷ Rodríguez-Gallego, Fernando, 2022.

¹⁹⁸ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 19-20.

¹⁹⁹ Profeti, Maria Grazia, 2009, p. 203.

²⁰⁰ Datos conseguidos a través de CATCOM, <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>. Ver también Lázaro Bruña, José María, 2020.

²⁰¹ Arellano Ayuso, Ignacio, 2022, p. 351.

²⁰² Sáez Raposo, Francisco, 2013.

²⁰³ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 35-174.

²⁰⁴ Zugasti, Miguel, 2003, p. 181.

pasión, incluso entra en la habitación de la dama, pero ella lo rechaza y pide protección a la reina. Tras enterarse de que el monarca está enamorado de su propia hija, el Almirante la intenta matar, con lo que se enfurece el rey y lo encarcela. Porcia sobrevive con la ayuda de la reina, que guarda el secreto con la esperanza de que su esposo, creyendo muerta a la dama, pueda olvidarse de ella.

Sin embargo, el amor que siente el rey no se reduce con el tiempo. Su aflicción llega a tal extremo que intenta ejecutar al Almirante y arrojar a Federico por el balcón. La reina se lo impide, y revela que Porcia sigue viva. Además, consiente que su esposo se case con ella y decide retirarse a un convento. Estas palabras por fin hacen entrar en razón al monarca. Arrepentido por su irracionalidad y tiranía, da a Federico y Porcia permiso de casamiento, y promete a la reina corregir su actitud.

De esta obra se desgaja una relación escrita en romance, de 108 versos, con asonancia en (e-a), pronunciada por Porcia en la segunda jornada. En este discurso, la decorosa dama exhorta a dejar su impertinencia al rey, una figura de joven soberano, caracterizado por la inmadurez y violencia y con rasgos de galán enamorado²⁰⁵, cuando este, dominado por la pasión, entra en la habitación de ella con intención de poseerla. Como se puede apreciar en el parlamento, y en conexión con el desenlace dramático, se subraya el compromiso que debe cumplir el soberano como buen rey y buen marido²⁰⁶.

El monólogo empieza con una secuencia interrogativa (vv. 2-17), donde se formulan seis preguntas de manera casi consecutiva. La dama se extraña de que su rechazo no haya convencido al rey (vv. 2-5). Pregunta el motivo de su empeño en quererla, sin haber recibido ninguna correspondencia en los tres años transcurridos (vv. 6-10). No comprende por qué el monarca sigue insistiendo pese a su recato y honra (vv. 11-13). Al final, se muestra sorprendida por el hecho de que su frialdad no le haya desanimado (vv. 14-17).

A continuación, la emisora presenta su razonamiento. En primer lugar, recuerda al rey los códigos de honor que ha de seguir como soberano, que la debe respetar en atención a su padre, el Almirante, gracias a quien logró subir al trono (vv. 22-30). Luego, le advierte de su deber

²⁰⁵ Buezo, Catalina, 2008, p. 98.

²⁰⁶ López de Abiada, José Manuel, 2004, p. 309.

como esposo, ya que por amarla está mostrando desconsideración a la reina (vv. 30-53). Indica el yerro del monarca en ignorar a su esposa, que no solo es bella y virtuosa, sino que además lo ama, para festejarla a ella en vano («dejan el bien que los busca / y aman el mal que los deja», vv. 48-49).

En los versos 54-96, señala Porcia que los galanteos del rey, en lugar de enamorarla, han producido un efecto totalmente contrario, dado que el desprecio que muestra con la reina augura el mismo futuro para ella («si a mí me está amenazando / con la misma consecuencia / en olvidar a su esposa», vv. 57-59). Además, afirma que le habría conquistado mejor con celos en vez de festejos, que más bien le advierten, como escarmiento, de la ingratitud regia («mucho más me obligaría / con la invidia de quererla, / ¿Con que la deja me obliga?», vv. 64-66). También apunta que, mientras la súplica de amor de la reina le reduce su atractivo ante el rey, es su negativa o su hacerse de rogar lo que aumenta el deseo en él («sino que, de su belleza, / lo que a ella el ruego le quita, / me da a mí la resistencia» vv. 89-92).

Para finalizar el discurso, la dama retoma la primera razón, pidiendo respeto al monarca por el honor de su familia (vv. 97-102). En los últimos versos, le ruega que tome en cuenta las consecuencias de seguir con la misma enajenación, y deje esta porfía por el bien de todos (vv. 103-108).

Este pasaje pone de manifiesto el conflicto teatral entre el rey, la reina y Porcia en dos planos: el triángulo amoroso entre los tres y, por parte del monarca, la falta de responsabilidad como soberano con la dama, así como el incumplimiento de sus deberes hacia la reina como marido. También abre camino para el doble dilema del Almirante, ante el agravio y la imposibilidad de tomar venganza para restaurar su honor, debido a su condición de vasallo del rey y de padre de la dama deshonrada²⁰⁷. En términos de la plasmación de figuras, destaca la honra de Porcia frente a la imprudencia del soberano.

No se han localizado testimonios impresos ni manuscritos de la relación.

²⁰⁷ López de Abiada, José Manuel, 2004, p. 310.

2.1.5. RELACIÓN DE *EL CONDE DE SEX*

Esta pieza fue compuesta por Antonio Coello (1611-1652), dramaturgo madrileño de la escuela calderoniana con producción como poeta cortesano a partir de 1637. Tenía bastante prestigio entre sus contemporáneos y fue elogiado por Lope en el *Laurel de Apolo*²⁰⁸, así como por Montalbán en su *Para todos*²⁰⁹. Su creación más eminente, *El conde de Sex*, compuesta en 1633 y estrenada en Palacio Real en el mismo año, fue falsamente atribuida a Calderón, Matos Fragoso, Montalbán y hasta al propio Felipe IV, gran aficionado a la obra²¹⁰. Se publicó en la *Parte treinta y una de las mejores comedias que hasta hoy han salido* (1638), y luego en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (1651), que se reimprimió en 1653, y en las *Comedias escogidas* (1704). Además, se representó en Madrid (1686, 1695), Cádiz (1696) y Valladolid²¹¹.

Esta «tragedia aurisecular con tintes románticos»²¹² toma su asunto de la historia del conde de Essex, que mantenía una íntima relación con Isabel I, reina de Inglaterra, pero fue condenado por rebelión y decapitado por ella en 1601²¹³. Según su editor, Donald E. Schmiedel, es la primera y más exitosa adaptación dramática de este tema histórico²¹⁴. De ella se ha ocupado la crítica, sobre todo, de la figura de la reina²¹⁵, plasmada como un personaje lujurioso por otros autores españoles, y presentada por Coello, conforme al concepto áureo

²⁰⁸ Dice Lope en la obra: «Bien puede don Antonio Cuello el suyo / levantar al celeste pavimento, / no ya como el intrépido gigante / sino por gloria suya y honor tuyo, / poner el hombro, al peso eterno atento / que científico puso el viejo Atlante; pues con los versos de su propia idea / de imágenes más bellas le hermosea» (Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, p. 398).

²⁰⁹ Así lo encomia Montalbán: «Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban, ha escrito en octavas una Oración a la dedicación del templo de la Casa profesa de la Compañía de Jesús, sin otros muchos versos a diferentes sujetos que tiene hechos de grande profundidad y valentía; y entre ellos dos o tres comedias» (Pérez de Montalbán, Juan, *Obra no dramática*, p. 852).

²¹⁰ Para los datos del autor y su obra, he seguido el estudio clásico de Cotarelo y Mori, Emilio, 1918, pp. 550-600.

²¹¹ Varey, John Earl, Shergold, Norman David, 1989, p. 85; Lázaro Bruña, José María, 2020; Schmiedel, Donald E., 1972, p. 23.

²¹² Laiz, Jesús, 2006, p. 19.

²¹³ Schmiedel, Donald E., 1972, pp. 35-38.

²¹⁴ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 71.

²¹⁵ Otras comedias áureas que tratan esta figura son: *Las religiosas constancias en las bárbaras tragedias. La reina María Estuarda*, de Juan Bautista Diamante, de 1670, y *Lo que va de cetro y crueldad de Inglaterra*, de José de Cañizares, de principios del siglo XVIII. Ver Zúñiga Lacruz, Ana, 2015, p. 1063.

del decoro²¹⁶, como una figura «llena de virtudes y nobles cualidades; dulce, honesta, firme pero no cruel»²¹⁷. Alrededor de ella se construye el conflicto entre su responsabilidad como monarca y los sentimientos humanos como mujer²¹⁸. Esta dualidad a menudo se expresa mediante largos soliloquios, defectuosos y repetidos a ojos de Schmiedel²¹⁹, pero eficaces, en opinión de Daniel Rogers, para la revelación del interior del personaje, debido a la excelencia de su estilo²²⁰. De forma análoga al binomio de reina-mujer, se establece la doble infidelidad del conde, la amorosa, con Blanca, y la política, con Isabel I²²¹. Por lo demás, se ha subrayado que el pasaje examinado aquí, especialmente lírico, recibe inspiración directa de Góngora, en términos de imaginería, sintaxis y vocabulario²²². Se tratará esta cuestión con más detalle en las páginas siguientes.

La trama de la obra comienza con la llegada del conde a una quinta para ver a su dama, Blanca. Dentro ve bañarse a una mujer embozada, sin saber que es la reina. El protagonista la defiende del ataque de dos hombres enmascarados, y ella le da una banda para la herida que ha recibido. Blanca confiesa después al conde que envió a su primo a asesinarla, para vengar el encarcelamiento de su hermano, su padre y la reina de Escocia por orden de Isabel. La dama pide a su amado matar a la reina, y este finge su asentimiento, mientras planea acabar con los alevosos.

Isabel recibe al conde en su palacio y reconoce, por la banda, que es quien le rescató en la quinta. Sin embargo, calla para mantener su majestad. El conde también sospecha que se trata de la misma mujer, y se fascina con su hermosura. No obstante, la llegada de Blanca interrumpe su declaración de amor a la reina. Ella pide a Isabel licencia de matrimonio con el conde, pero la celosa reina se la deniega. Enojada, la dama entra en su habitación de noche para darle muerte con la pistola del conde, pero aparece este y la detiene. La reina se despierta y encuentra al conde con el arma en la mano, y lo toma por traidor. Para proteger a Blanca,

²¹⁶ Wilson, Edward M. y Moir, Duncan, 1971, pp. 135-136.

²¹⁷ Laiz, Jesús, 2006, p. 19.

²¹⁸ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 47.

²¹⁹ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 71.

²²⁰ Rogers, Daniel, 1984, p. 176.

²²¹ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 48.

²²² Schmiedel, Donald E., 1972, pp. 62-69.

este se deja llevar a la cárcel sin acusarla.

Convencida de su alevosía, Isabel lo sentencia a muerte. Vestida y embozada como en la quinta, le ofrece su libertad, como agradecimiento por su auxilio, pero este se niega a escapar. Luego, la reina se da cuenta de su inocencia y manda suspender la ejecución, pero ya es tarde. Al final, Isabel se sume en la aflicción y el arrepentimiento ante el cadáver de su fiel vasallo, y ordena matar a Blanca en venganza.

La relación de esta obra es una silva de 126 versos, con consonancia pareada, pronunciada por el conde en la primera jornada. En ella refiere a Cosme, su criado, el paisaje que rodea una quinta (vv. 1-26), el baño de una misteriosa mujer en un río (vv. 27-100) y su auxilio ante el ataque de dos hombres (vv. 101-126), en conexión con la escena de pelea al principio de la obra. Después de la llamada de atención («Pues oye, *Corme*, / lo que has ignorado», vv. 1-2), se presenta el paisaje (vv. 3-26), cuya serenidad contrasta con la tensión de la apertura²²³. En primer lugar, se describe el río que pasa por este sitio («líquido desperdicio, o vena breve», v. 11), la energía del flujo («descaminada plata / que en senda cristalina se desata», vv. 12-13), así como las salpicaduras del agua («o fugitivo aljófaro transparente / que callando se huyó de la corriente», vv. 14-15), con términos («líquido», «aljófaro», «plata», «vena», «fugitivo») que recuerdan en su estilo y expresión a la poesía gongorina²²⁴. Además, se utiliza la metáfora «valla undosa» (v. 16) para describir el río ondulante.

Asimismo, se recurre a la imagen del cabello para destacar la espesura de la vegetación, también con ecos del poeta cordobés²²⁵:

tan denso e intricado
que la greña frondosa

²²³ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 65.

²²⁴ Como comparación, Schmiedel cita los siguientes versos: «Oh claro honor del líquido elemento, / dulce arroyuelo de corriente plata / cuya agua entre la yerba se dilata / con regalado son, con paso lento» (1582); «los pies de los árboles más gruesos / calzó el líquido aljófaro de sus venas / Corriente plata al fin sus blancos huesos» (*Polifemo*, vv. 499-501); «el pie villano ... / los cristales pisaba de una fuente. / Ella, pues, sierpe, y sierpe al fin pisada, / —aljófaro vomitando fugitivo ... / esconde... las flores... / del huerto, en suyos troncos se desata / de las escamas que vistió de plata» (*Soledad Segunda*, vv. 318-327), p. 65.

²²⁵ Cita Schmiedel los siguientes versos: «El cabello en crespos nudos / luz da al sol, oro a la Arabia» (*En los pinares de Júcar*); «Negro el cabello, imitador undoso / de las obscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso, / cuela sin orden, pende sin aseo» (*Polifemo*, vv. 57-60), p. 66. Además, la crítica cita la relación en cuestión como una muestra de la renovación en las huellas del poeta cordobés. Ver MacCurdy, Raymond R. 1959, p. 37.

de su crespo cabello *enamorado*,
soplando airado o lento,
con gran dificultad la peina el viento (vv. 18-22)

Se repiten algunas de las ya mencionadas imágenes cultistas en la descripción del arroyo («siéndome, *pues*, el río cristalino, / cuando el tino se pierde, / hilo de plata en laberinto verde», vv. 24-26). El conde capta, en este momento, un sonido en el agua que le provoca curiosidad por averiguar su origen (vv. 27-32). Con una pincelada florida y lírica se presenta, en los versos 35-100, el baño de una hermosa mujer en medio del *locus amoenus* descrito arriba. El retrato empieza con una imagería primaveral que expresa el policromatismo de su atuendo («asul sendal, la media nacarada, / negros después coturnos al pie breve, / que primavera errante flores llueve», vv. 38-40). Se utiliza la imagen «columnas bellas» (v. 41), también deudora con Góngora, para la descripción de las piernas femeninas. Se vuelve a emplear los términos alegados antes para el río con el fin de enfatizar, análogamente, la cualidad diáfana y cándida de las piernas y los pies, que llegan a confundirse con el agua:

vi cristal en el río desatado
y vi cristal en ellas condensado,
no supe si las aguas que se vían
erran sus pies, que líquidos corrían,
o si sus dos columnas se formaban
de las aguas que allí se congelaban. (vv. 43-48)

A continuación, se retrata la cabellera de la dama (vv. 48-56), de nuevo con la imagen gongorina del cabello movido por el viento citada anteriormente («Al hermoso cabello, suelto al viento, / en quien con manso aliento / el céfiro lasivo se abrigaba», vv. 49-51). Los siguientes versos asocian las salpicaduras del agua con la envidia de las ninfas, probablemente en relación con el *Polifemo*²²⁶:

o fue lisonjearla el cristal frío,
o invidiosas las ninfas de aquel río,

²²⁶ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 68. Se citan los siguientes versos: «Invidia de las ninfas», v. 113; «entre dos mirtos que, de espuma canos, / dos verdes garzas son de la corriente», vv. 211-212.

pensando que estuviera menos bello,
le encanecieron parte del cabello. (vv. 53-56)

En los versos 57-82, se pinta el rostro de la mujer embozada. Se utiliza la siguiente imáginería lapidaria para referir el contraste entre los dos colores reunidos en su semblante, la negrura aportada por la máscara y el candor de su piel:

jusgué, mirando tan divino monstruo,
que la naturalesa cuidadosa,
desigualdad viendo tan hermosa,
quiso haser por asombro o por ultraje
de asabache y marfil un maridaje (vv. 72-76)

Además, se recurre al tópico del carro del Sol para potenciar la oposición cromática («antes despeñar al mar su *choche*, / el sol se cubrió el rostro con la noche», vv. 81-82). Se da otra vez la confusión, ahora entre el agua y las manos de la dama («Quiso probar acaso / el agua, y fueron cristalino vaso / sus manos; asercolas a los labios», vv. 83-85), también con reminiscencias de Góngora²²⁷. Dicha confusión se lleva al extremo con el asombro del emisor («temí con sobresalto (y no fue en vano) / que se bebiera parte de la mano», vv. 89-90). Cuando la dama termina su baño y sale del río, el conde alude a sus pies con la imagen de la azucena («Llegó la noche, en fin, salió del río, / y delgado cambray tapó el rosío / de las dos asusenas», vv. 92-93), asentada a través del *Polifemo*²²⁸. Además, se retoma el término de «colunas» para presentar sus piernas, cuya blancura se queda reforzada a través de una imagen de pedrería («a encubrir empesó sus dos colunas / en dos nubes de nácar importunas», vv. 97-98).

De manera imprevista, se interrumpe este sensual relato para dejar paso a un momento lleno de dramatismo y tensión (vv. 101-120). Dos hombres enmascarados disparan a la mujer con sus arcabuces, y huyen cuando el conde sale en su defensa. Esta impide al conde seguirles, y le da una banda para su herida. Los últimos versos expresan el afecto que siente el conde

²²⁷ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 67. Se citan los siguientes versos: «su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo» (*Polifemo*, vv. 191-192); «Otra con ella montarez zagala / juntaba el cristal líquido al humano / por el arcabuz bello de una mano / que al uno menosprecia, al otro iguala» (*Soledad Primera*, vv. 243-246).

²²⁸ Schmiedel, Donald E., 1972, p. 68.

por esta mujer enigmática, y anticipan la posibilidad de un triángulo amoroso entre los dos y Blanca («esta mujer, que enigma ha parecido, / quisá en mi corasón hubiera entrado, / si Blanca algún lugar la hubiera dado», vv. 122-124).

Este parlamento sirve como antecedente de la escena violenta en el comienzo de la obra. Presenta, especialmente, la hermosura de la reina embozada, es decir, la faceta femenil de esta figura dual. Además, la admiración del conde hacia ella y el final del pasaje dan una pista de la deslealtad amorosa del protagonista, desarrollada en la trama posterior.

Se ha localizado un testimonio impreso de esta relación, del siglo XVIII. Además, también se conserva en dos manuscritos, uno quizás de alrededor de 1650, y el otro del siglo posterior²²⁹.

2.1.6. RELACIÓN DE *EL JOB DE LAS MUJERES*

Escribió esta obra Juan de Matos Fragoso (1609-1689), comediógrafo de origen portugués. Nació en Alvito, Alentejo, y se trasladó a Madrid tras sus estudios universitarios, donde desarrolló su actividad en el entorno literario de la corte durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Este dramaturgo, adscrito a la escuela de Calderón, mostró tendencia a compartir su genio con otras plumas, como Moreto, Cáncer, Vélez de Guevara, Villaviciosa y Diamante²³⁰, y es el autor del que se conocen más obras en colaboración²³¹. La comedia en cuestión, de género hagiográfico, se publicó en la *Parte nona de comedias escogidas* (1657)²³², y se representó en Toledo (1656), y probablemente en Madrid (1650, 1681)²³³. Actualmente, ha quedado en el olvido y no ha sido editada ni apenas estudiada²³⁴.

²²⁹ Ver Anexo 2.

²³⁰ Para los datos biográficos del dramaturgo, sigo el estudio de Pannarale, Marco, 2010, pp. 939-957. También ver catálogos clásicos como: Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, pp. 239-243; García Peres, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, pp. 356-361; la monografía de Di Santo, Elsa Leonor, 1978-1980; y más recientemente, el artículo de Álvarez Sellers, María Rosa, 2020, y el estudio de Vaiopoulos, Katerina, 2020, pp. 11-14.

²³¹ Martínez Carro, Elena, Ulla Lorenzo, Alejandra, 2019, pp. 907-908.

²³² Vázquez Estévez, Ana, 1995, pp. 250-251, n. 142; Vaiopoulos, Katerina, 2020, p. 66.

²³³ Varey, John Earl, Shergold, Norman David, 1989, p. 138; Vaiopoulos, Katerina, 2020, p. 67. Ver también CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>.

²³⁴ Se ha localizado un solo estudio que aborda su contenido, y muy brevemente. Ver Tyler, Richard W., 1989, p.

Protagoniza esta obra la figura de santa Isabel de Hungría²³⁵. Sin embargo, como señala Cortés Hernández, en ella se narra «una brevísima historia de amor contrariado y la traición de un amante»²³⁶. El duque de Lorena, Ludovico, oculta a Isabel, princesa de Hungría, su compromiso de matrimonio con Irene, y le pide la mano para humillarle y vengar de esta forma el agravio que ha sufrido su país por parte de los húngaros. Sin embargo, cuando la conoce en persona, se rinde ante su belleza y humildad, y decide llevar a término el casamiento. Con el fallecimiento del padre de Isabel, Ludovico se convierte en el nuevo rey de Hungría. Le convocan a guerra en Jerusalén, y antes de su partida, el rey encarga a Carlos, fiel vasallo, y al ambicioso Enrique, la asistencia a Isabel en asuntos de la corte. La piadosa reina vende todas sus joyas para socorrer a los mendigos, pero Enrique le acusa de despilfarro. No solo le prohíbe atender a los pobres, sino que también le priva del poder y de la renta. El niño Jesús traspasa su amor a Isabel para los sufrimientos previstos.

Para apoderarse del trono, Enrique inculpa a Isabel de adulterio con Carlos, y falsifica la prueba. Condena a este a muerte y expulsa a la reina del palacio. Irene libera a Carlos antes de la ejecución. Enrique se proclama rey, mientras que Isabel, aborrecida por el pueblo, pide limosna en la calle. Carlos viene a su rescate con la tropa de Bohemia. Ludovico, a quien toman por muerto en la batalla, se salva y regresa a Hungría tras doce años de cautiverio. Se enfrenta a los seguidores de Enrique, y los vence con la ayuda de un ángel. Isabel es premiada por el cielo debido a su constancia y tolerancia a las miserias, y Carlos e Irene obtienen permiso del rey para contraer matrimonio.

La relación que se estudia aquí, situada en la primera jornada de la comedia, está puesta en boca de Carlos, mensajero que Irene manda para avisar al duque de su llegada de camino a Lorena. No obstante, este regresa con la noticia de que su prometido va a contraer matrimonio con Isabel. Se trata de un romance de 130 versos, con asonancia en (i-a), excepto en los

667, donde se comenta la presencia de lo sobrenatural en la obra.

²³⁵ Se trata de una de las tres comedias áureas que se basan en la vida de esta santa. Las otras dos son: *El ejemplo de virtudes y santa Isabel, reina de Hungría*, anónima, de principios del siglo XVIII, y *Los terceros de san Francisco*, de Lope de Vega, sin fecha. Ver Zúñiga Lacruz, Ana, 2015, p. 1063.

²³⁶ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

versos 61-96, donde se introduce una rima en forma de eco, que repite en el comienzo de cada verso las dos últimas sílabas del verso anterior.

El parlamento comienza con una breve descripción de la ciudad de Lorena (vv. 1-8), donde se realza su magnitud mediante la comparación con ilustres localidades («son, en maravilla, efesia / y, en vanagloria, corintia», vv. 5-6). Se presenta al duque, ocupado en las fiestas (vv. 9-14), y en los versos 15-28 se describe un caballo, motivo frecuente en celebraciones palaciegas. Dos elementos primigenios, agua y aire, así como otras imágenes, como la de la flecha, sirven para magnificar su vivacidad y rapidez, su robustez y energía («Anegaba un alasán / soberbrio en su espuma misma, / hijo del viento español», vv. 15-17; «rayo corre y monte para», v. 23; «arcos las manos, él flecha», v. 25; «nieve arroja y llamas pisa, / ciega el sol, devana el campo, / fuego bebe y aire espira», vv. 26-28). Otros versos pintan detalladamente las partes anatómicas del caballo, haciendo resaltar su belleza:

larga la crin, breve el cuello,
ancho el pecho, el anca hendida,
corta cabeza, gran cola,
el pie fuerte, la piel lisa (vv. 19-22)

El duque recibe bien a Carlos, y después, el mensajero se pone en camino de regreso (vv. 29-40). Este narra, entre los versos 41 y 118, el encuentro con Isabel. En primer término, se asimila el coche de la dama al carro del Sol, y se recurre a la imagen de la nieve para apuntar la blancura de los caballos que tiran de él:

Y en una carrosa, luego,
que seis friones la tiran,
tan blancos que eran, con alma,
cometa de nieve risa,
venía un sol (vv. 45-49)

En los versos siguientes, se emplea una rima distinta y más rebuscada para el retrato femenino («oye su retrato en ecos: / verás su copia más viva», vv. 59-60), y recurre al tópico de *ut pictura poesis* mediante términos de la pintura («habla el pincel y elocuente», v. 63). Se engrandece el esplendor de la caballera de la dama, de nuevo asociado al sol («El pelo, cuya

madeja / deja al sol sin su lus clara», vv. 65-66). Para el candor de sus manos, se utiliza la imagen del cristal («ara en surcos de cristales, / tales son sus manos blancas», vv. 67-68). Se pintan, además, sus ojos azules, y las cejas quedan metaforizadas como arcos que «disparan» una mirada fulminante, en relación con el tópico petrarquista de «las armas de amor», en este caso la vista de la amada que hiere a quienes la miran:

Sus sejas, sobre ojos sarcos,
arcos son que los dispara
para todo cuanto mira:
¡ira de amor, lo que mata! (vv. 69-71).

Para el cromatismo de su boca, se usa la dualidad iconológica del petrarquismo, es decir, la combinación de rojo y blanco, potenciados, respectivamente, por las imágenes del rubí y la perla:

Por boca un solo rubí
vi, cuya breve muralla
halla en sus dientes menudos
nudos de perlas que guarda (vv. 73-76)

Se recurre a una metáfora poco común para presentar la posición de la nariz, debido a la cual sus mejillas adquieren una simetría total:

La narís baja derecha,
hecha en medio porque a raya
haya en mejillas rapases
pases en guerra de nácar (vv. 77-80)

Para enfatizar la blancura del cuello, se vuelve a emplear la imagen del cristal, y la misma cualidad de su pecho, a través de una competencia entre ambas partes del cuerpo («Su garganta de cristal / tal es que en blancura iguala / a la perfección del pecho», vv. 81-83). El retrato continúa encomiando la gracia de su talle, con la ya repetida imagen del sol («De su talle, heroico hechiso, / hiso al ver esta sagala / gala el sol», vv. 85-87). También presenta retóricamente el carácter extraordinario de sus plantas, con el tópico petrarquista de la amada

que hace brotar flores donde pisa («daba al prado en cada huella / ella flores como el Alba», vv. 91-92); y por último, alaba su castidad con una referencia mitológica que a la vez la asemeja y la opone a la diosa del Amor («En su bosquejo agradable / hable, pues, Venus más casta», vv. 93-94).

Impresionado por tal hermosura, Carlos pregunta por el nombre de ella, y se reproduce en estilo directo la respuesta que clarifica su duda (vv. 102-118). Se trata de Isabel, princesa de Hungría, que va a contraer matrimonio con el duque por motivos políticos. En los últimos versos del discurso, el mensajero muestra la carta escrita por el duque, en conexión con la escena anterior de la obra, que aclarará la confusión («y esta carta de consuelo / u de desengaño sirva», vv. 129-130).

Esta relación establece el triángulo amoroso entre Irene, Isabel y Ludovico, el primer conflicto de la obra, que no tarda en solucionarse en la trama posterior. Además, como uno de los méritos de la santa, pone de manifiesto su belleza extraordinaria.

De ella se conserva dos impresos del siglo XVIII y un manuscrito, quizás de hacia 1650²³⁷.

²³⁷ Ver Anexo 2.

2.2. EL MANUSCRITO 17519 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

El segundo manuscrito, procedente también de la colección de Gayangos²³⁸, se data en el catálogo de sus fondos como del siglo XVII, pero la fechación concreta no se conoce. Actualmente está catalogado bajo la signatura MSS/17519. Tiene 30 hojas, y mide 21 cm de largo, 15 cm de ancho. Hay dos marcas de foliación: la original, con la misma tinta que el manuscrito; la moderna, con lápiz, que empieza en el folio 4 y sigue hasta el final, para restablecer la foliación del manuscrito en su estado actual, mútilo entre las hojas 4-5 y 13-14. Se sigue aquí esta última.

Su contenido es el siguiente. Bajo la rúbrica *Versos* aparecen veinticinco poemas numerados (f. 1r-4v), luego figuran piezas poéticas como glosas, décimas, madrigales y versos esdrújulos, entre otras composiciones sin título, sobre tema amoroso (f. 4v-13v). En el folio 14r aparece un sermón burlesco, incompleto al inicio por la falta de hojas. Desde la misma página hasta el final (f. 30v) están las siguientes diez relaciones: *Relación burlesca*, (emp.: «Vuestras mercedes sabrán»; fin.: «debajo del camisón», f. 14r-14v); *Relación de Segismundo*, proveniente de *La vida es sueño* (emp.: «¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz!»; fin.: «a un pez, a un bruto y a un ave», f. 14v-15r); *Otra de un príncipe*, extraída de *La victoria del amor* (emp.: «Murió, señor, Mostafá»; fin.: «treinta reinos tributarios», f. 15r-17v); *Otra relación*, desgajada de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* (emp.: «A las fiestas que Nápoles publica»; fin.: «bajar carbón lo que subió madera», f. 17v-18v); cuatro relaciones sin título, de *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* (emp.: «Ya nobles soldados míos»; fin.: «pues yo por mil mundos valgo», f. 18v-19v), *El ejemplo mayor de la desdicha* (emp.: «Monarca de dos imperios»; fin.: «el ejemplo mayor de la desdicha», f. 19v-21r), *El mariscal de Virón* (emp.: «Aunque no es, príncipe excelso»; fin.: «y la vida más heroica», f. 21r-23r) y *El Hércules de Ocaña* (emp.: «Yo, invictísimo monarca»; fin.: «la historia de mis progresos», f. 23r-26r); *Del negro más prodigioso* (emp.: «Mi padre, pues otro ignoro»; fin.: «la vitoria de lograrla», f. 26r-28r); y otra sin título, de *También se ama en el abismo* (emp.:

²³⁸ Roca y López, Pedro, 1904, p. 258, nº 763.

«Ya que es forzoso»; fin.: «de ese incendio de los dioses», f. 28r-30v). Según el orden en que se han mencionado, los autores son: Pedro Calderón de la Barca, Manuel Morchón, Cristóbal de Monroy y Silva, Felipe Godínez Manrique, Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán, Juan Bautista Diamante (dos obras) y Agustín de Salazar y Torres²³⁹.

En al manuscrito se aprecia el andalucismo en la presencia frecuente del ceceo («y con ancias fatales», f. 18r) y el seseo («pedasos del corazón», f. 15r). Además, se identifican errores del mismo tipo que los del MSS/17516, como erratas («hida» por «huida», f. 15r) o lecturas sin sentido («Hiso la justa aquel día» por «Cesó la justa aquel día», f. 16r; «y puesto la raya en pie» por «en la raya el pie», f. 24r).

2.2.1. RELACIÓN DE *LA VIDA ES SUEÑO*

Esta obra sobradamente conocida de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) representa el mayor logro de la comedia nueva²⁴⁰. Se publicó en la *Primera parte* de comedias calderonianas (1636, reeditada en 1640, hacia 1670 y 1685), *Parte treinta* de varios autores (1636) y *Doce comedias* (1647), y en sueltas (1685)²⁴¹. Además, tuvo numerosas representaciones a lo largo del siglo XVII, como por ejemplo en Fuente el Saz (1636), Cuéllar (Segovia, 1636), Cádiz (1698), etc.²⁴². Es una de las comedias áureas más estudiadas y editadas²⁴³.

También es bien conocido su argumento, por lo que solo se retomará aquí la trama de índole política principal, prescindiendo de la amorosa que se entrelaza con esta, ya que es la que tiene mayor conexión con el parlamento seleccionado. En las montañas de Polonia,

²³⁹ Ver el Anexo 4 para figuras del MSS/17519.

²⁴⁰ La crítica tiene opiniones muy distintas sobre la fecha de composición de la obra. Por ejemplo, Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, p. II) y Luis Iglesias Feijoo (Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, I, p. XXXIV) la sitúan hacia 1629, mientras que Ciriaco Morón está de acuerdo con Albert Sloman y la fecha entre 1634 y 1635 (Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, p. 65).

²⁴¹ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, pp. 65-67.

²⁴² Trives Pérez, José Manuel, 2013, p. 678; Lázaro Bruña, José María, 2020; Gómez Caballero, Iván, 2022, p. 216. Para más información, ver el Anexo 1.

²⁴³ Aparte de las ediciones mencionadas arriba, de Fausta Antonucci, Ciriaco Morón y Luis Iglesias Feijoo, más recientemente, se ha publicado la de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*).

Rosaura escucha lamentarse a Segismundo de su falta de libertad, que ha sido aprisionado aquí desde su nacimiento. El rey Basilio, por las funestas señales y la muerte de la reina durante el parto, estaba convencido de que su hijo sería un monstruo que traería calamidades a su país, y lo había encarcelado en un monte aislado. Ahora, para comprobar lo pronosticado sobre él, el monarca ordena traerlo de vuelta a la corte.

Una vez acostumbrado a su nuevo título de príncipe, este se muestra muy violento, y le llevan de nuevo a la cárcel por orden del soberano. Otra vez en prisión, Segismundo cree que ha soñado lo ocurrido. Los soldados y la plebe de Polonia acuden a la celda y lo liberan para proclamar como rey a su príncipe natural. Incitado por sus palabras, este dirige la tropa y derrota a la de su padre. No obstante, se rinde ante él, y el monarca, conmovido, le cede la corona. Al final, Segismundo confiesa que ha escarmentado del primer sueño y ahora, aun sin saber si está viviendo un sueño o la realidad, decide comportarse como un hombre honrado y noble.

La relación de esta obra, de 71 versos, es el famoso monólogo de Segismundo, escrito en décimas y situado en la primera jornada. Como uno de los pasajes más conocidos de esta eminente comedia, ha sido muy tratado por la crítica²⁴⁴.

El soliloquio empieza con la queja: «¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz!» (v. 1). En la primera décima (vv. 2-11), donde Segismundo interpela al cielo por su estado miserable («Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así», vv. 2-3), se lamenta del rigor que sufre («qué delitos cometí, / contra vosotros naciendo», vv. 4-5) y concluye que «el delito mayor / del hombre es haber nacido» (vv. 10-11). Apoyándose en esta conclusión, en la segunda décima, el protagonista se expresa mediante interrogaciones retóricas, cuestionándose la injusticia que padece en comparación con otros seres (vv. 12-21):

¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gozo jamás? (vv. 18-21)

²⁴⁴ Para bibliografía sobre su fuente, ver Reyes, Alfonso, 1957 y Jonnes, Harold G., 1979; sobre su estilo, Gerli, Edmondo Michael, 1983; sobre su función, Lauer, A. Robert, 2002. Ver también Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, pp. 58-96 para un elenco más completo de estudios relacionados.

A continuación, como prueba de su falta de libertad, Segismundo alega por analogía los ejemplos del ave, el bruto, el pez y el arroyo, que corresponden respectivamente a elementos del aire, la tierra y el agua, en cuatro décimas de estructura paralela (vv. 22-61). Dichas estrofas empiezan con la presentación de la apariencia de cada ser o elemento de la naturaleza, siguen con una metáfora derivada de esta, y la declaración de su condición libre, y concluyen con el lamento de Segismundo por su propia cautividad, con un estribillo («¿y teniendo yo más ... / tengo menos libertad?»). En primer término, se remite al ave, «flor de plumas» (v. 24) y «ramillete con alas» (v. 25), que vuela velozmente, dejando atrás su nido («negándose a la piedad / del nido que deja en calma», vv. 28-29). El bruto, revestido de piel manchada («apenas signo es de estrellas, / gracias al docto pincel», vv. 34-35), goza de libre albedrío pese a su fiereza («monstruo de su laberinto», v. 39). El pez, «bajel de escamas» (v. 44), navega sin limitaciones («cuando a todas partes gira, / midiendo la inmensidad», vv. 46-47). En cuanto al arroyo, «sierpe de plata» (v. 54), también tiene a su disposición un inmenso terreno para dejar correr su agua («al campo abierto a su ida», v. 59).

En la última décima (vv. 62-71), se muestra retóricamente el fuego de la ira abrasando el pecho de Segismundo, con lo que se completa la imaginería de los cuatro elementos, recurso típico de Calderón («En llegando a esta pasión, / un volcán, un Etna hecho», vv. 62-63). Para rematar, protesta por esta situación injusta, en la que él vive castigado mientras los demás son favorecidos, y el verso final completa la estructura diseminativo-recolectiva, también común en obras calderonianas, con la parte anterior del monólogo:

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan genral,
como Dios dio a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave? (vv. 66-71)

Aunque no se ha detectado transmisión impresa del monólogo exento, sí se conserva en tres manuscritos, de los siglos XVII, XVIII y XIX respectivamente. Circularon otras tres

relaciones: una de Basilio, en un manuscrito del XVIII y cinco impresos de esa centuria y la siguiente; y una de Rosaura y otra de Segismundo, cada una en un manuscrito del Setecientos. También se recoge en un manuscrito del XVIII un coloquio entre Clotaldo y el rey²⁴⁵.

2.2.2. RELACIÓN DE *LA VICTORIA DEL AMOR*

La comedia en cuestión es una de las dos únicas obras que se conocen de Manuel Morchón, autor desconocido. Se publicó en la *Parte IX de Comedias escogidas* (1657)²⁴⁶, y en suelta, con el título de *Victoria por el amor*, en Valladolid (siglo XVIII, [s. a.])²⁴⁷. No se han localizado datos de representaciones en el siglo XVII. Se integró en un poema con títulos de comedias, del poeta marrano Miguel de Barrios, entre 1661 y 1672²⁴⁸.

En esta pieza de género palatino, el emperador de Alemania recibe al príncipe Pigmaleón, que ha derrotado unas naves africanas con presos cristianos a bordo y matado a los príncipes de Grecia y vencido a su padre, el rey, de modo que queda esta como reino sufragáneo del suyo. Para vengarse, Gridonia, hija del rey, manda repartir retratos de ella entre voluntarios que puedan acabar con él, ofreciendo su mano y el reino como premio. Campora, mora que navegaba para conocer a su futuro esposo, Tarife de Argel, es libertada por Pigmaleón y se encuentra con el príncipe inglés Don Duardo. Este, atraído por su hermosura, la toma cautiva y libera a su acompañante, Aduendamar, para que avise a Tarife.

Don Duardo recibe el retrato de Gridonia y decide desafiar a Pigmaleón. Campora, impresionada por la generosidad del príncipe alemán, y enamorada del Tibel, embajador griego salvado por este, decide convertirse al cristianismo. Entre Pigmaleón y Don Duardo se sostiene una lucha tan violenta que se les encarcela. No obstante, la infanta alemana Flérída, enamorada del príncipe inglés, lo libera y se desposa con él. Pigmaleón coge por casualidad el retrato de Gridonia y se fascina con ella. Esta, acompañada por el duque de Calabria, cuyo amor ha rechazado, llega a un monte cerca del palacio alemán para rendir a Pigmaleón con su

²⁴⁵ Ver el Anexo 2.

²⁴⁶ Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, p. 466.

²⁴⁷ BNE, T/5016; Biblioteca de Menéndez Pelayo, 30.729. Ver Vega García-Luengos, Germán, 1991, p. 357.

²⁴⁸ Scholberg, Kenneth R., 1964, pp. 56-57.

belleza. El duque intenta gozar de ella, pero lo detiene Don Duardo. Por la piedad del rey alemán, Gridonia recupera su corona, y contrae matrimonio con su hijo. Vienen Tarife y Aduendamar a rescatar a Campora, y también se hacen cristianos.

La relación desgajada de esta obra consiste en un romance de 371 versos, con asonancia en (a-o), pronunciado por Pigmaleón en la primera jornada. En ella cuenta a su padre, el rey de Alemania, la derrota de unas naves africanas y la información de un torneo (vv. 1-58), el fasto de las fiestas y el combate del primer día (vv. 59-136), la muerte consecutiva de los dos príncipes griegos y la rendición del rey (vv. 137-313), y el regreso a su patria (vv. 314-327).

Al inicio del parlamento, Pigmaleón relata cómo derribó las naves africanas y rescató a los presos cristianos que estaban a bordo, entre los cuales se hallaba el embajador griego, que publicaba un torneo (vv. 1-14). Antes de proceder con el relato, el príncipe hace una llamada de atención («Aquí he menester, señor, / que me estés atento un rato», vv. 15-16). Refiere en los versos 19-54 las personas que celebran el combate («El rey de Grecia tenía / dos hijos tan esforzados», vv. 19-20), la causa («Viéndose fuertes y ociosos, / por entretenerse en algo / divulgaron un torneo», vv. 23-25), el tipo de torneo («una justa de tres lanzas», v. 35) y el premio:

era el premio de la justa
su corona y el contrato
que quedasen los vencidos
sujetos a ser vasallos
de su padre y le rendieran
un tributo cada un año (vv. 39-44)

A continuación, el protagonista resalta la vistosidad de las fiestas (vv. 63-86). Presenta, en primer lugar, las pomposas entradas («Referirte las entradas / fuera *una cuenta* cansado discurso», vv. 63-64) de los asistentes de distintas procedencias («el húngaro, el transilvano, / el de Escocia, el albanés, / el bohemio y el polaco», vv. 72-74). Asimismo, muestra la gran aglomeración de gente en la justa, de tierras diversas:

por ser el concurso tanto.
que bien pudiera Platón

con poco estudio y cuidado
hallar en aquella corte
la idea de su cuidado,
y pudiera, gran señor,
sacar de allí *su* retrato,
la estampa y mapa del mundo,
por ser un mundo abreviado (vv. 78-86)

Más adelante, Pigmaleón realiza una suntuosa descripción, con elementos lapidarios, de la vestimenta del príncipe griego que sale como mantenedor de la justa (vv. 87-98). Se detiene también en su ostentoso trono («en un trono de marfil, / de oro y cristal relevado», vv. 89-90), sus armas, asimismo de gran fastuosidad («de negras armas armado, / grabadas de sierpes de oro, / llamas de fuego *arrojando*», vv. 92-94), y en su morrión («de tantas plumas poblado / que pudo escalar al cielo / con las alas del penacho», vv. 96-98). Además, describe el arma de otro príncipe, que sirve como padrino a su hermano («armado de limpio acero, / terso, *transparento* y claro», vv. 101-102).

En los versos 103-132, se presenta al primer desafiante de Polonia. Se destacan metafóricamente la blancura y robustez de su caballo («salió en un monte de nubes», v. 105), así como su resplandor («tan a lo vivo pintado / que parece que bebía / la luz del sol a pedazos», vv. 106-108). También se introducen alegóricamente la figura de la Fortuna («se demostró la Fortuna, / puesta en la rueda su mano», vv. 111-112) y la derrota del aventurero bajo su poder:

y el gallardo aventurero
de mil arneses armado,
como durmiendo al descuido
en sus faldas reclinado. (vv. 113-116)

En la descripción, se incluye el mote del caballero («Con valor y con fortuna, / no temo guerra ninguna: / daré muerte a mi contrario», vv. 122-124). Pese a su temeridad, queda vencido por el mantenedor, y ocurre lo mismo con muchos otros contendientes, ya que el príncipe griego tiene a la Fortuna de su parte y goza de buena suerte («porque tuvo Segismundo / la Fortuna de su mano»). Sin embargo, Pigmaleón advierte de la inestabilidad

de la Fortuna, a través de la siguiente alegoría:

que es varia por ser mujer
y en lances tan apretados
quiso mostrar de su rueda
el curso inconstante y vario (vv. 129-132)

La primera jornada de la justa finaliza con la llegada de la noche, presentada con una referencia mitológica («llegando al ocaso / el luminoso planeta, / tendió *Litanis* su manto», vv. 134-136). El relato del segundo día, en el que sale Pigmalión de aventurero, inicia con una extensa descripción de su montura (vv. 137-176). Se pinta el caballo con imágenes que apuntan a su blancura («si fue cisne por lo blanco», v. 142), relacionadas con los elementos del agua y el aire, para mostrar su energía y velocidad («si fue mar por las espumas / o si bajel *animal*, / si viento por lo veloz», vv. 143-145). También hace resaltar otras cualidades suyas, glosando los versos gongorinos («entre los sueltos caballos, / fue por las cernejas fuerte, / por los relinchos lozano», vv. 146-148)²⁴⁹. Además, se remite al personaje histórico del Cid («si el de Vivar afrentó, / al Babiaca celebrado», vv. 149-150) y a figuras mitológicas, con el fin de acentuar el carácter incomparable y singular de los méritos ya mencionados:

si atrás dejó el Hipogrifo,
aquel caballo Pegaso
que la sangre de Medusa
engendró, prodigio o parto,
para que en *Licon* diese
de coces a ingenios tantos (vv. 151-156)

También se recurre al motivo de la competencia entre copia y original, con lo cual queda reforzada la superioridad de la cabalgadura («que fue un vivo original, / y los demás su retrato», vv. 159-160). Se vuelven a emplear imágenes en conexión con los elementos del agua y el fuego, así como sus respectivas variantes, esta vez para retratar las cualidades físicas del caballo:

²⁴⁹ Los versos del poeta cordobés proceden del romance *Entre los sueltos caballos*: «por sus relinchos lozano / y por sus cernejas fuerte» (Góngora y Argote, Luis de, *Romances*, pp. 217-218). Cuentan con numerosas parodias en el Siglo de Oro. Ver Arellano Ayuso, Ignacio, 1999, p. 16.

bajel navegó en su espuma,
tormenta fue en pies y manos,
tempestad en los bufidos,
Etna en su incendio abrasado,
exhalación en su fuego,
y en su aliento, trueno o rayo (vv. 163-168)

Esta descripción se cierra con el recurso de la *sermocinatio* para mostrar el asombro que sienten los espectadores ante la increíble velocidad de la montura («¿Este es hechizo o encanto? / Pues, conforme a la razón, / no corre, que va volando», vv. 174-176). A continuación, Pigmaleón narra detenidamente su lucha con el mantenedor (vv. 177-231). Los dos abandonan sus caballos para pelear a pie («al bruto desamparé, / puse con él de un salto», vv. 181-182), y por petición del príncipe griego, reproducida en estilo directo, cambian de armas («Deja la maza en el suelo, / y dé el acero inhumano / la vitoria al más dichoso», vv. 187-189). Se abre una secuencia interrogativa (vv. 195-218), donde Pigmaleón se compara a varios animales conocidos por su ferocidad para presentar paralelamente la suya propia, provocada por el ataque del contrario («serpiente de Libia, / onza fuerte, tigre infame, / león de Albania furioso», vv. 195-197). Se imagina, sobre todo, un toro herido y enardecido que busca venganza con brutalidad, una situación análoga a la suya:

o algún toro agarrochado
que, puesto en medio del coso,
riza del cuello el penacho,
peinando la bruta arena
con la hendida tosca mano
guchas con dos medias lunas
la testa vil hace campo (vv. 198-204)

Con el mismo furor, Pigmaleón acaba con Segismundo («Cayó *efeto* en el suelo / y, en su sangre agonizando, / pagó el tributo a la parca», vv. 229-231), así como con otro príncipe que quiere vengar la muerte de su hermano («le dio el acero inhumano / de la garganta al cerebro / a la muerte paso franco», vv. 237-239).

Entonces los presentes se alborotan, divididos en dos grupos con distintas posturas: «unos me *ofren* salida, / otros me son de embarazo» (vv. 242-243). Se genera un verdadero caos

(«pasó la traición allí / por lealtad de sus vasallos», vv. 246-247), y en medio del tumulto, el galán hace matanza con su invencible arma («con esta de acero rayo, / esta cometa de fuego, / dos mil cabezas segando», vv. 253-255). Se utiliza la *sermocinatio* una vez más, ahora para resaltar la masacre que lleva a cabo:

tantas vidas di a la muerte,
que, con ser un monstruo avaro
parece que me decía:
«Detente, no mates tantos» (vv. 256-259)

Con este recurso se pasa al siguiente asunto, el último combate entre el mismo rey de Grecia y Pigmaleón, desarrollado en los versos 260-317. Se reproducen en estilo directo las palabras del rey (vv. 265-275), en las que declara seguir un procedimiento legal a pesar de todo y garantizar la seguridad de Pigmaleón, frente al tumulto de sus vasallos. A petición del monarca («Tú has ganado / la vitoria, el reino no, / porque soy yo quien le guardo», vv. 277-279), entre los dos se sostendrá un duelo para determinar el vencedor. Al final, el galán logra la victoria y el rendido pero honrado rey cumple la promesa con el ganador («y pues ya soy tu vasallo, / pídemme a tu voluntad», vv. 307-308), y así se convierte Grecia en un país tributario de Alemania. Pigmaleón regresa a su patria con este triunfo, y finaliza el discurso ostentando sus grandes proezas ante el emperador:

que hoy a tus plantas ofrezco
con dos vitorias que gano
un hijo que te obedece,
un rey de Grecia vasallo,
con que, gran señor, tendrás,
vencidos por estas manos,
a tu corona sujetos
treinta reinos tributarios (vv. 320-327)

Esta relación, que narra las dos hazañas que ha logrado Pigmaleón, la derrota de Mostafá y su gente, y la victoria sobre Grecia, marca el inicio de los dos hilos conductores de la comedia: la llegada de la mora Campora a Alemania y su posterior conversión al cristianismo, y la venganza de Gridonia por la pérdida de su país, la muerte de sus hermanos y la rendición de

su padre bajo el acero de Pigmaleón. Además, se manifiesta el heroísmo del protagonista.

Se conservan tres testimonios impresos, uno del siglo XVII y los demás del siguiente²⁵⁰.

2.2.3. RELACIÓN DE *MUDANZAS DE LA FORTUNA Y FIRMEZAS DEL AMOR*

Esta obra fue escrita por Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), que nació en Alcalá de Guadaira (Sevilla)²⁵¹. Autor fecundo y seguidor de la escuela de Lope, refundió la *Fuenteovejuna* del Fénix en una pieza homóloga, de la que se ha ocupado bastante la crítica²⁵². Además, se ha prestado atención a su *El caballero dama*²⁵³. No obstante, la comedia en cuestión, de género palatino, casi no ha sido estudiada²⁵⁴. Se publicó en *Doce comedias* (Lisboa, 1649)²⁵⁵ y no se registran noticias de sus representaciones durante el siglo XVII.

Como en otros casos anteriores, el argumento juega con constantes cambios reales o fingidos de identidades. El rey de Nápoles manda traer a la corte a los hijos que engendraron su esposa y su hermana hace veinte años en una aldea, para huir de la guerra de sucesión. Albano, el aldeano que ha criado a los niños, le cuenta que su descendiente es varón, Carlos. El rey lo nombra su heredero y lo destina a ser esposo de Porcia, su sobrina. Carlos, enamorado de Margarita, le promete que su corazón no cambiará.

Otro sobrino del rey, Federico, conspira con el conde Arnesto para la usurpación. Intentan asesinar a Carlos, pero lo defiende Margarita disfrazada de hombre. Más tarde, Albano admite que mintió sobre la identidad de Carlos, sobrino suyo, y que Margarita es la hija del rey. Debido a este cambio, Carlos regresa a su aldea, pero jura persistir en su amor. Se entera de que pronto Margarita va a contraer matrimonio con Federico. No obstante, cuando se

²⁵⁰ Ver el Anexo 2.

²⁵¹ Pintacuda, Paolo, 2010, pp. 1030-1035. Ver también fuentes clásicas como: Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, pp. 263-264; Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, pp. IX-X. Otros estudios importantes son: Wade, Gerald E., 1953; Campos Díaz, José Manuel, 1997, pp. 278-310.

²⁵² López Estrada, Francisco, 1965 y 2005; Vega, Lope de, Monroy y Silva, Cristóbal de, *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*.

²⁵³ Monroy y Silva, Cristóbal de, *El caballero dama*.

²⁵⁴ Ver resumen del argumento de la obra en Fernández Nieto, Manuel, 1975, pp. 562-563; comentario sobre el uso simbólico de colores en Vega García-Luengos, Germán, 2013, pp. 850-852; sobre el tema de mujer vestida de hombre en Cull, John, 2018, p. 559.

²⁵⁵ Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, tomo I, p. 430.

encuentran, ella le aclara que ha divulgado esa noticia solo para probar su amor, y que renunciará a todo por él. Los dos impiden que Federico mate al rey, y Federico confiesa que ha tramado con Albano el intercambio de identidad de Carlos, hijo verdadero del monarca, y de Margarita, hija de su hermana. Al final, los dos se desposan.

La relación de esta comedia, una silva compuesta por 123 versos con consonancia pareada, puesta en boca de Carlos, procede de la segunda jornada. En ella describe a su primo, Federico, la fastuosidad de la fiesta del día anterior; en el texto manuscrito, el apelativo de «primo» es reemplazado por «amigos» (v. 120). Se puede distinguir en ella la siguiente estructuración, según el asunto que va tratando en cada momento: la hermosura de Porcia (vv. 1-8), la grandiosidad de la fiesta (vv. 9-16) y la entrada de varios personajes en el coso y su respectiva actuación ante los toros (vv. 17-123). Estos son el Marqués (vv. 17-47), Riselo (vv. 48-57), el Conde (vv. 58-89) y Lisardo (vv. 90-123).

Para la alabanza inicial de la belleza de Porcia, Carlos acude a la imagen del sol, envidioso de la dama, a la que compara con este («el sol, o de invidioso o de corrido / en celajes de nubes escondido, / negó su *bizaría*», vv. 3-5; «mas Porcia publicó la luz del día, / dando al oriente de un balcón dos soles, / coronado de rayos y arboles», vv. 6-8). A continuación, muestra con cinco sinónimos o cuasi-sinónimos la fiereza de los toros («con saña, ira, rencor, rabia y desvelo, / barriendo el coso, acepillando el suelo», vv. 11-12), así como la tensión de la lidia, en la que los montantes se describen metafóricamente como armas ensangrentadas, mediante imágenes suntuarias que designan el color rojo («arpones de coral, rayos de grana», v. 16).

Con la salida del primer caballero, el Marqués, el emisor se detiene en la pintura de su montura (vv. 17-39). Se recurre a imágenes que apuntan al color oscuro («hijo de la noche», v. 17; «nocturno coche», v. 19). Además, en relación con el elemento del agua, una constante en la descripción de caballos, y con alusión clásica al viento del norte, se enfatiza el vigor de la cabalgadura:

vida del Ebro, escándalo de espuma.
¿No viste el mar colérico y ruidoso
tan obediente a Bóreas proceloso

que, con cristal logrando sus desvelos,
dio corcovos, corvetas y escarceos,
y codicioso de mejor esfera,
escaló el agua *a luto*, osada y fiera,
subiendo tanto en espumoso vuelo,
que se dejó dos peces en el cielo? (vv. 21-29)

La pintura del animal se completa con la mención a los elementos del aire y del fuego para encarecer, hiperbólicamente, su vivacidad:

las chispas y centellas
con que el aire encendía
de la región del fuego las traía,
y como vivo fuego fomentaba,
y por la boca humo exhalaba,
parecía el morcillo hijo del viento,
tizón con alma, hoguera *sin* aliento. (vv. 33-39)

Los siguientes versos describen con otra hipérbole la vistosa vestimenta del Marqués («tanta copia introdujo de diamantes / que, engolfado entre luces y centellas, / me pareció que se quemaba en ellas», vv. 43-45). Se emplea, además, el recurso de la *sermocinatio*, con lo que queda reforzada la cualidad ostentosa de su traje («y pretendió decirle mi desvelo: / “Tente, hombre, que te quemas, ¡vive el cielo!”», vv. 46-47). A continuación, se presenta la entrada graciosa de Riselo, con un juego de palabras que asocia el color de su montura y el ridículo que hace al tropezar y rodar sin parar en la plaza («en un rucio rodado», v. 50; «rodó sin que pudiese detenerlo», v. 53; «una vez rucio, pero dos rodado», v. 57), añadiendo de esta forma cierto toque de humor al relato, pero sin alejarse del tono grave de la relación.

En la descripción suntuosa del Conde, cuya presencia aumenta la brillantez («Salió el conde con tanta bizarría, / que *reduplicaba* el rosicler del día», vv. 58-59), se asemeja su broche al rayo solar:

si el sol verde fuera,
todo el vulgo creyera
que el sol de las esferas verdadero
se le había puesto al conde en el sombrero (vv. 64-67)

Se muestra, además, la gran rapidez de su caballo («corría tan ligero que a sus galas / las plumas del penacho daban alas», vv. 70-71). Y se emplea de nuevo el recurso de la *sermocinatio*: la montura se dirige a los espectadores, presumiendo de su velocidad y ligereza («Mirad que yo no corro, sino vuelo, / por volver a llevar el sol al cielo», vv. 74-75). Por añadidura a estos méritos, el caballo también está herrado vistosamente, lo que le aumenta el brío («las herraduras parecían espejos / en que el bruto, bufando, / el copete y la crin se iba mirando», vv. 79-81). En la escena de toreo expuesta después, el Conde da muerte al animal con bizarria y destreza («le hirió tan súbita presteza, / que le acometió el toro sin cabeza», vv. 88-89). El posterior combate, protagonizado por Lisardo, también se inicia con la descripción de su montura blanca, y destaca, mediante las imágenes de la nieve («un pedazo de nieve», v. 93) y el fuego su candor y velocidad:

encendiendo centellas en las peñas,
al ir veloz corriendo,
por la cola se le iban derritiendo
de la nieve las pellas
con el fuego y calor de las centellas (vv. 95-99)

La secuencia siguiente, centrada en el toro, pone de manifiesto su gran vigor y ferocidad, a través de la referencia a los elementos de agua, aire y fuego («escupe espuma, sangre, humo y fuego», v. 103), y resalta su bravura («aquí embiste, aquí brama, aquí atropella», v. 107). La fiera, no obstante, recibe una fatal herida por la embestida del caballero («fue llave su rejón que abrió la puerta, / y la sangre salió, viéndola abierta», vv. 116-117). El relato termina presentando hiperbólicamente la fuerza de Lisardo, que lanza el asta tan alto que «a la región del fuego llegar pudo, / para que el vulgo viera / bajar carbón lo que subió madera» (vv. 121-123).

A pesar de que la relación se desvía del argumento principal de la comedia, centrado en la constancia del amor entre Carlos y Margarita, y que no todos los personajes presentados en él aparecen en el resto de la obra, este pasaje realza la pompa y vistosidad de las fiestas cortesanas, elemento popular entre el público del Siglo de Oro que favorece la aceptación de la pieza.

La relación en cuestión se transmitió en un manuscrito del siglo XVIII, junto con otras siete de la misma obra, de emisores diversos. Entre ellas, hay una de Carlos que también circuló en un manuscrito de quizás hacia 1650. Además, se extrajo un coloquio entre Carlos y Margarita, procedente de la primera jornada, donde el galán se despide de su amada antes ir al palacio. Según Cortés Hernández, es posible que este texto amoroso sirviera para su representación²⁵⁶. Este pasaje se ha conservado en dos impresos, uno quizás del siglo XVIII, y el otro de finales del siglo XVIII o principios del siguiente²⁵⁷.

2.2.4. RELACIÓN DE *O EL FRAILE HA DE SER LADRÓN, O EL LADRÓN HA DE SER FRAILE*

Compuso esta obra Felipe Godínez Manrique (¿1585-1588?-1659), comediógrafo de la escuela de Lope. Probablemente natural de Moguer (Huelva), venía de una familia judía de origen portugués. En 1624 fue condenado por el Santo Oficio debido a su condición de judaizante, posible razón de su ausencia en el *Laurel de Apolo*²⁵⁸. Quizá a partir de 1625 empezó a vivir en Madrid hasta su muerte, y fue figura activa en la vida literaria de la corte. Allí se dedicó a cultivar el género dramático, y la década de los 30 fue testigo de su mayor fecundidad teatral. La obra en cuestión se compuso durante el siguiente decenio, cuando el dramaturgo se mostró menos prolífico debido a sus actividades eclesiásticas. Pese al silencio del Fénix, el autor fue muy bien acogido y enormemente elogiado por sus contemporáneos, como Cervantes, Montalbán y Enríquez Gómez²⁵⁹. En cuanto a la crítica moderna, después de las primeras menciones a Godínez en repertorios clásicos²⁶⁰ y el estudio pionero por parte de

²⁵⁶ Cortés Hernández, Santiago, 2008. Dicho texto también se publicó en catalán en el siglo XVIII. Ver Sansano i Belso, Gabriel, 2005, p. 279.

²⁵⁷ Ver el Anexo 2.

²⁵⁸ Castro y Rossi, Adolfo de, 1902, pp. 277-280.

²⁵⁹ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, p. 38: «Este que tiene como mes de mayo / florido ingenio, y que comienza ahora / a hacer de sus comedias nuevo ensayo, / Godínez es»; Pérez de Montalbán, Juan, *Obra no dramática*, p. 885: «El Doctor Felipe de Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de Poesía, particularmente en las Comedias divinas, porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina»; Enríquez Gómez, Antonio, *Sansón Nazareno*, p. 60: «el Doctor Godínez por las sentencias [se llevó, 'se ganó'] los doctos».

²⁶⁰ Mesonero Romanos, Ramón de, «Teatro español del S. XVII. Autores de tercer orden», pp. 90-91; Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus*

Adolfo de Castro, se ha verificado un aumento de interés por este dramático desde el último cuarto del siglo XX²⁶¹.

Esta comedia hagiográfica se inspiró en un lance de la vida de san Francisco narrado en *I fioretti di san Francesco*²⁶², pero solo guarda un débil vínculo con la fuente original después de la modificación y adaptación²⁶³. Recibió el título por un refrán popular, «ladrón con fraile, o el ladrón será fraile, o el fraile será ladrón, y es lo más cierto, porque se pega más lo peor»²⁶⁴; este también se refleja en los versos pronunciados por Luquesio al final de la segunda jornada («dice / bien el refrán español, / o el ladrón ha de ser fraile, / o el fraile ha de ser ladrón»²⁶⁵). Sobre su difusión, Profeti señala siete sueltas sin datos y otras cuatro, publicadas respectivamente en Sevilla (Lucas Martín de Hermsilla [1684-1707], Imprenta Real [1733-1743]), Valladolid (Alonso del Riego [1700-1760]) y Madrid (Antonio Sanz, 1743)²⁶⁶. No hay noticias de su representación en el siglo XVII. Por lo demás, se integró en una composición de títulos de comedias, posiblemente situada en 1667-1668²⁶⁷. Ha sido objeto de aportaciones aisladas por parte de la crítica²⁶⁸.

En esta obra se desarrolla la historia de Bruno y Luquesio, dos ladrones que huyen de la justicia de Asís y toman distintas decisiones para sobrevivir. Luquesio continuará su vida bandolera, mientras que Bruno se incorporará a la religión franciscana; ambos acuerdan reunirse dentro de un mes. El ladrón se enamora de Margarita, la amada de Bruno, pero le calla su amor por respeto a su amigo. San Francisco acepta a Bruno, y predice que Luquesio provocaría su muerte. Bruno intenta convencer a su amigo para seguir su ejemplo, pero él se niega.

origenes hasta mediados del siglo XVIII, pp. 171-172.

²⁶¹ Para información biográfica, ver Menéndez Onrubia, Carmen, 1977; sobre obras del dramaturgo, Profeti, Maria Grazia, 1982a; Bolaños Donoso, Piedad, 1983; sobre aspectos bibliográficos, ver Vega García-Luengos, Germán, 1984.

²⁶² En castellano, *Las florecillas de san Francisco*. Se trata de una obra hagiográfica anónima del siglo XIV que narra la vida y milagros de san Francisco de Asís y de sus primeros compañeros franciscanos.

²⁶³ Glaser, Edward, 1957, p. 93.

²⁶⁴ Correas, Gonzalo, 1924, p. 257.

²⁶⁵ Godínez, Felipe, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, sin foliación, final de la segunda jornada.

²⁶⁶ Profeti, Maria Grazia, 1982a, pp. 49-53.

²⁶⁷ Arellano Ayuso, Ignacio, 2022, pp. 359-360.

²⁶⁸ El ya citado Glaser, Edward, 1957; Goldberg, Alice, 1986; Fernández Rodríguez, Natalia, 2008. Ver también la edición crítica en O'Connor, K. Patricia, 1993.

Margarita y Luquesio se confiesan su amor. Sin embargo, este juzga que Bruno finge su vocación y sigue enamorado de la dama, así que rechaza estar con ella. Perseguidos bajo recompensa por detenerlos o matarlos, los bandoleros piden limosna en vano. La reconvención de Luquesio hacia quienes no le socorren despierta el deseo de venganza contra él. Aparece Bruno, y para ayudar a Luquesio a huir de la justicia, los dos se cambian de vestimenta, y unos ladrones matan a Bruno por confusión. Conmovido por su sacrificio, el ladrón se convierte, y Margarita también reconoce su liviandad con los hombres. La comedia termina con el milagro de la aparición de Bruno y san Francisco en el cielo.

La relación procedente de esta comedia es un romance de 156 versos, con asonancia en (a-o), pronunciado por Luquesio en la primera jornada. Puede distinguirse en él una presentación de carácter autobiográfico por parte del protagonista (vv. 1-35), la narración del suceso que le dio el apodo «ha dos años» (vv. 36-108) y la declaración de su soberbia ambición de vencer el mundo (vv. 109-156). Todo esto tiene la intención de impresionar a un grupo de bandoleros mostrando su osadía con un tono fanfarrón.

Como inicio, Luquesio se presenta como caudillo de los bandoleros durante la ausencia de Bruno (vv. 1-4), dando a conocer su nombre y origen (vv. 5-12). En los versos 13-35, se jacta soberbiamente de su superioridad, no solo por encima de los héroes históricos («Aníbal, Alejandro, / Héctor, Aquiles, Pompeyo, / César, Escipión», vv. 16-18), sino también de él mismo, con un matiz diabólico, como han señalado González Fernández y Fernández Rodríguez, logrado mediante el uso repetido del pronombre «yo»²⁶⁹:

que aun yo mismo a mí mismo,
con yo mismo comparado,
cada instante me aventajo,
y así el yo que fui el primero,
cuando después le comparo
con el yo que soy después,
ya también yo me he pasado,
y he dejado de ser yo;
luego ni yo a mí mismo
me igualo, pues yo mismo,

²⁶⁹ González Fernández, Luis, 2001, p. 108; Fernández Rodríguez, Natalia, 2007, p. 93.

antes que yo, aun siendo yo,
no era tanto. (vv. 24-35)

A continuación, en los versos 36-108, Luquesio narra el suceso por el que recibe el apodo «ha dos años» (v. 37). Sostuvo un combate con el César de Italia, debido a la muerte de su hermano a manos del protagonista. En primer lugar, se retrata la figura del contrario, montado a caballo (vv. 46-75). Se remite a Polifemo para presentar la robustez del César, y se describe metafóricamente la blancura y lo gigantesco de su montura:

monte animado
de cristal, o pesadumbre
sostenidas como cuatro
columnas, móviles todas,
fábrica viva de mármol (vv. 49-53)

Luego se acentúa la grandeza corporal de ambos («amenazaba los astros / sobre este Olimpo viviente», vv. 55-56). Más adelante, en la descripción del animal (vv. 62-75), se ponen de relieve su blancura y velocidad («El blanco, pues, hipogrifo / era tan nube volando, / o tan nieve», vv. 62-64), y se recurre a imágenes de pedrería o asociadas al fuego para mostrar el contraste colorista, consiguiendo, además, un sentido pictórico y visual:

unas como moscas negras,
que eran sobre el alabastro
guarnición de ébano, o eran
carboncillos olvidados,
que entre la blanca ceniza
de la piel (vv. 68-73)

A pesar del brío del caballo y la bizarría del César («Batió el acicate el César, / rompió el ijar al caballo, / enristó la lanza», vv. 76-79), fueron vencidos por la mera mirada de Luquesio («y yo, / contra todo este aparato, / mirele, y cayose muerto», vv. 78-80). Además, afirma el protagonista ufanamente que solo le miró con un ojo («pero púseme una mano / sobre uno de los ojos», vv. 81-82), dando a entender que habría sido mayor el efecto de los dos («hubiera sido flaqueza / que *la* acometieran ambos», vv. 86-87). El César murió («El irrational Atlante /

que aquel Olimpo pesado / sustentaba descansó», vv. 88-90). Sus criados querrían tomar venganza contra Luquesio, pero los arrojó a una altura tan alta que «ha dos años que subieron / y todavía no han bajado» (vv. 97-98), y de ahí el sobrenombre del protagonista. La justicia, que intentó detenerlo, se salvó de la muerte por la ‘clemencia’ de Luquesio, que acabó escapando (vv. 99-108).

A continuación presenta a su amigo Bruno. Este le acompaña en su huida pese a no tener parte en sus crímenes (vv. 109-120). Luquesio explica también el motivo de hacer el relato («pide el agradecimiento / o el interés del aplauso», vv. 127-128), así como la decisión de Bruno de incorporarse a la orden franciscana (vv. 130-136), y pone de manifiesto la fiereza demoníaca de los dos («no solo seremos Furias / sino doscientos mil diablos», vv. 139-140). El soberbio ladrón expresa su deseo de eliminar a todo ser humano («nadie quede reservado, / ninguno quede con vida / *del* todo el linaje humano», vv. 144-146), salvo Bruno, él y una dama («y cierta dama, milagro / de hermosura», vv. 148-149). Este parlamento llega al final con las últimas palabras presuntuosas de Luquesio, de nuevo con un tono satánico («por Cristo que es excusado / que haya más mundos que yo, / pues yo por mil mundos valgo», vv. 154-156).

En resumidas cuentas, esta relación narra el delito cometido por Luquesio que le lleva a huir de la justicia, y explica las respectivas sendas que van a seguir los dos amigos, el bandolerismo y la religión, que articulan la trama principal y generan el dinamismo dramático la obra²⁷⁰. Además, presenta a los dos protagonistas, acentuando el carácter violento de Luquesio, frente al de Bruno, y pone énfasis en su paradójica amistad, a la vez que introduce levemente el argumento amoroso.

No se han localizado testimonios impresos ni manuscritos de esta relación.

²⁷⁰ Fernández Rodríguez, Natalia, 2008, p. 468.

2.2.5. RELACIÓN DE *EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA*

Esta obra, fechada en 1625, fue compuesta por Antonio Mira de Amescua (1577-1644), dramaturgo granadino de la escuela de Lope²⁷¹. Fue muy bien recibida en su tiempo. Circuló atribuida a Lope o Montalbán en la *Parte XXV de diferentes autores* (1632, 1633), *Doce comedias de los mejores, Parte IV* (¿1652?), *Parte VI de Comedias Nuevas escogidas* (1653) y *Comedias de los mejores* (1697)²⁷². Se representó en Madrid (1625), Valencia (1627) y Lisboa (1629)²⁷³. También acredita su fama una obra tirsiana, *La república al revés*, creada bajo su influencia. Su éxito sobrepasó las fronteras españolas: tuvo tres ediciones italianas (1645, 1661 y 1666), y también se inspiraron en ella dos *scenari*, conservados en recopilaciones de mediados y finales del siglo XVII. Además, sirvió como modelo para *Bélisaire* de Jean de Rotrou²⁷⁴. Pese a la fortuna contemporánea, esta obra no ha recibido mucha atención de la crítica actual. Aparte de las ediciones de Valbuena Prat y Profeti²⁷⁵, solo ha sido tratada con cierta profundidad en muy limitadas ocasiones, a las que se referirá en el siguiente análisis.

Se desarrolla en esta pieza la temática de la mutación de fortuna, una de las preferidas de Mira de Amescua, y el tópico de la *caída del privado*²⁷⁶, en este caso, la pérdida de privanza de Belisario, personaje histórico que se ha convertido en lugar común de la inestabilidad de la fortuna. El general Belisario se encuentra con Leoncio, que, conmovido por su piedad, confiesa que viene a asesinarlo por orden de alguien, ocultando que se trata de la misma emperatriz, Teodora, deseosa de matarlo porque rechazó su amor. La emperatriz ordena otra vez darle muerte, ahora a Narses. Este se entera de que el general lo recomienda como magistrado italiano, y en vez de matarlo, le deja un aviso de que una mujer poderosa quiere terminar con él.

²⁷¹ Para datos biográficos de Mira de Amescua, ver fuentes clásicas como: Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, tomo II, pp. vii-x; Cotarelo y Mori, Emilio, 1931. Más recientemente, ver también Valladares Reguero, Aurelio, 2010, p. 989.

²⁷² Quintana Pareja, Emilio, 1996, p. 491.

²⁷³ Datos obtenidos en CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>.

²⁷⁴ Profeti, Maria Grazia, 1996, pp. 65-66. Se han realizado estudios comparativos sobre las dos obras. Por ejemplo, ver Bauer-Funke, Cerstin, 2001, y en menor medida, Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, 2012, pp. 220-221.

²⁷⁵ Mira de Amescua, Antonio, *Teatro*, vol. 2 y *Teatro completo*, vol. 1.

²⁷⁶ Wilson, Margaret, 1956, p. 26.

El monarca encuentra el aviso y sospecha de su esposa. Filippo, primo de Teodora, se ofrece a matar al general. Sin embargo, salvado por este en una pelea, también renuncia a su plan. Teodora decide efectuar el asesinato por sí misma, pero el emperador la expulsa del palacio, y declara a Belisario su sucesor. Sin embargo, el general solo pide que no destierre a la emperatriz. Por esta generosidad, se reaviva el amor de Teodora hacia él, pero este la rehúsa de nuevo. Rencorosa, ella convence a su esposo de que el general la está cortejando. El confiado monarca manda privar de todo a Belisario y sacarle los ojos. Muere el protagonista, y Antonia, afligida por el fallecimiento de su amado, descubre la verdad. El emperador, arrepentido, repudia a Teodora y pide matrimonio a la dama, pero ella se niega a casarse con el homicida de Belisario.

La relación derivada de esta obra es un romance de 175 versos con asonancia en (i-o), pronunciado por el protagonista en la tercera jornada. En ella relata sus gestas (vv. 1-98), suplica la clemencia regia (vv. 99-158) y lamenta la variable fortuna del ser humano (vv. 159-175). A juicio de Profeti, este parlamento consiste en «una *summa* de lugares comunes acerca del tema de la fortuna»²⁷⁷.

Al inicio (vv. 1-8), Belisario pide atención a su señor para su discurso. Evoca cómo socorrió al monarca en el Tigris en los siguientes versos, calificados por Profeti como de estilo calderoniano por su elegancia lírica²⁷⁸, y con términos («cóncavo», «undoso») y una imagen («cristal») de eco gongorino, para la descripción del río:

Cuando el Tigris os temía
como celestial prodigio
y de sus cóncavos senos
salió con mayores bríos,
tropezó vuestro caballo,
y amenazaba el peligro,
si no en globo de cristal,
muerte en montañas de vidrio.
Mi amor os vio agonizando,

²⁷⁷ Profeti, Maria Grazia, 1996, p. 88; 2007, pp. 144-146.

²⁷⁸ Profeti, Maria Grazia, 1996, p. 88.

y arrojeme a los abismos
de nieve, donde estos brazos,
remos humanos y vivos,
hecho yo bajel con alma,
del undoso precipicio
os libraron, y el sepulcro
os negaron cristalino (vv. 17-32)

A continuación, Belisario recuerda la batalla contra los persas, otra ocasión donde salva la vida del emperador (vv. 35-66). Remite al dios de guerra para destacar la belicosidad de los enemigos («que son legítimos hijos / de Marte», vv. 36-37), cualidad que queda reforzada más adelante con el recurso de la derivación («vencedores, no vencidos», v. 38). Compara al monarca con el rayo solar, y a sí mismo, con un girasol que sigue su luz («bien como *la* luz del cielo / tornasoles amarillos», vv. 49-50). También presenta metafóricamente su osadía frente a los contrarios, así como la derrota que causa en la tropa persa:

Acometí pareciendo
rayo que en ardientes giros
baja violento, abrasando
chapiteles de edificios (vv. 51-54)

Continúa el discurso recordando más gestas suyas, como la expansión del territorio imperial hasta el Nilo (vv. 67-83). Se recurre otra vez a metáforas para presentar la grandiosidad del río, en este caso con una personificación:

aquel que entra en su sepulcro
con estruendo y con ruido
y en su cuna calla tanto
que no sabe su principio (vv. 71-74)

Además, remite al Ganges para mostrar la inmensidad de la tierra conquistada, terreno que no llegó a vencer ni Alejandro Magno:

Cuanto Alejandro gozó
sujeté a vuestro albedrío,
hasta el origen del Ganges
que vio el sol recién nacido. (75-78)

De sus innumerables hazañas aún queda mucho que contar. En los versos siguientes, hace Belisario una enumeración de los reinos que ha rendido («abycinios, / etíopes, medos, persas, / vándalos, lombardos, indios», vv. 80-82), y recuerda otra situación donde salvó la vida del monarca contra los alevosos («Cuando Anastasio y Lisinon / contra vos se conjuraron, / ¿no os di vida?», vv. 84-86). Además, evoca el tiempo que pasaron juntos en el ejército (vv. 91-98).

A continuación, se pone de relieve el carácter mutable de la fortuna, y el gran contraste entre privanza y ruina. Belisario lamenta que, cuanto más alta había sido la subida, mayor fue la caída:

¿Por qué así me habéis honrado
con magistrado y oficios,
si era el subirme tan alto
para mayor precipicio? (vv. 99-102)

Vuelve a enfatizar, retóricamente, la misma lección moral en los siguientes versos:

una humilde caña, un lirio,
vive sin temer al rayo;
no cual elevado pino,
que está expuesto a su rigor
en el alcázar de riscos. (vv. 108-112)

A continuación, reprocha Belisario la crueldad, astucia e hipocresía del monarca, encarnadas, simbólicamente, por animales y un ser fantástico:

¿Qué más hiciera algún áspid,
entre acantos y narcisos,
y una sirena cantando,
y llorando un cocodrilo? (vv. 117-120)

Luego, el protagonista advierte al emperador, alegóricamente, del disimulo y fingimiento de la malicia humana («y en los palacios más ricos / anda la envidia embozada / con máscara y artificio», vv. 126-128). Además, para justificar esta razón, utiliza ejemplos relacionados

con el agua («los remos parecen corvos / en las ondas y zafiros», vv. 131-132) y el sol («a los visos / del sol, parecen sus alas / oro y púrpura de Tiro», vv. 134-136), elementos naturales que fácilmente confunden a los ojos. Concluye que, análogamente, le pueden engañar con palabras malintencionadas:

Pues si en el agua y el sol
vemos engaños, rey mío,
¡en las lenguas de los hombres
cuantas veces se habrá visto! (vv. 137-140)

Además, el general vuelve a expresar su lealtad («Yo sí que he sido vasallo, / el más fiel y el más digno / de eterna fama», vv. 147-149). Se manifiesta, en los versos siguientes, la idea de considerar al monarca semejante a Dios y apela a su condición sagrada para restaurar el orden y la paz²⁷⁹, así como «la explícita confrontación entre Dios, rey divino y justo, y los reyes de este mundo, siempre ingratos y falibles», que caracteriza el tratamiento de la figura del soberano en el teatro miramescuano²⁸⁰:

y si el rey es casi Dios,
advertid que Él no deshizo
al hombre, antes al mundo
para repararle vino. (vv. 153-156)

Bajo la pluma de Mira de Amescua, los validos se configuran como creación del rey, y así lo refiere Belisario rogando clemencia a su señor («No deshagáis vuestra hechura», v. 157)²⁸¹. Al final, desilusionado por la inconstancia de la fortuna y la injusticia del monarca, por debajo de Dios («publicad la ingratitud / de los monarcas del siglo», vv. 165-166), el protagonista hace su último lamento, con versos paradigmáticos²⁸², uniendo miradas del pasado y del presente, mediante el cual se intensifica el tono trágico generado por el contraste:

Oíd, mortales, oíd
cómo el César y yo fuimos

²⁷⁹ Muñoz Palomares, Antonio, 2007, pp. 41-42; Romero Tabares, Isabel, 2012, p. 708.

²⁸⁰ Arellano Ayuso, Ignacio, 1996b, p. 53.

²⁸¹ Muñoz Palomares, Antonio, 2007, p. 175.

²⁸² Profeti, Maria Grazia, 1996, p. 88.

ejemplos de la fortuna,
y ahora será mi vida
el ejemplo mayor de la desdicha (vv. 171-175)

Las cualidades nobles de Belisario, heroísmo, lealtad y honradez, ya mostradas en la trama anterior, quedan resaltadas con este pasaje, a través del relato de su proeza y las expresiones de amor y fidelidad hacia el monarca, repetidas a lo largo del discurso. Por lo demás, también se enfatiza el tópico de la *caída del privado* y la inestabilidad del destino humano, así como la «oposición dicha/desdicha, próspero/adverso», idea central de la obra, reflejada en el mismo título y puesta de manifiesto en el fragmento²⁸³.

No se han localizado testimonios impresos ni manuscritos de esta relación.

2.2.6. RELACIÓN DE *EL MARISCAL DE VIRÓN*

Esta obra fue escrita por Juan Pérez de Montalbán (1601-1638), dramaturgo madrileño y discípulo de Lope, que empezó a escribir para el teatro a los diecinueve años y llegó a componer unas cuarenta comedias en su corta vida²⁸⁴. En los últimos diez años ha crecido el interés por este autor, tradicionalmente considerado como comediógrafo de segunda fila y poco merecedor de atención²⁸⁵.

Esta obra, probablemente compuesta entre 1630 y 1631, se publicó en la *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (1632), que se reimprimió un año después. En 1635, formó parte del *Primer tomo* de las comedias montalbanianas. Luego se integró en varias colecciones a lo largo del siglo XVII: *Vida del duque de Birón*, de Juan Pablo Mártir Rizo (1635); reimpresiones del *Primer tomo*, en 1638 y 1652; *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (1646); *Parte XLIV de diferentes autores* (1652). Además, circuló en al menos dos sueltas en el siglo XVII. De ella se generó una versión burlesca homónima, de Juan de

²⁸³ Gallego Roca, Miguel, 1991, p. 317.

²⁸⁴ Sobre datos biográficos de Montalbán, ver: Bacon, George William, 1912; Profeti, Maria Grazia, 1991; Kenworthy, Patricia, 1998; Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, pp. 855-896.

²⁸⁵ Claudia Demattè dirige un proyecto titulado «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán», para editar las obras montalbanianas (Demattè, Claudia, 2010). Ver también Dixon, Victor, 2013.

Maldonado, sacada a la luz en 1658, que testimonia el éxito que alcanzó. Por lo demás, se representó varias veces durante el siglo XVII, incluido el estreno ante Felipe IV en 1632²⁸⁶. La obra ha sido poco atendida por la crítica. George William Bacon ha tratado de ella con brevedad²⁸⁷, y más recientemente, María Moya García se ha hecho cargo de su edición y estudio en 2018²⁸⁸.

Se dramatizan en esta tragedia histórica los hechos reales de Charles de Gontaout (1562-1602), barón y duque de Virón, que, pese a su privanza y nombramiento como mariscal en 1595, fue decapitado por su traición a Enrique IV de Francia²⁸⁹. La trama política, como en otras ocasiones, se combina con otra de índole amorosa. Enrique IV recibe al duque de Saboya para tratar sobre la paz entre los dos países. Allí el mariscal conoce al conde de Fuentes, acompañante del duque. Su amada, Blanca, es festejada por el monarca. El protagonista le confiesa su amor hacia la dama, y este no solo le da licencia para el casamiento, sino que también le nombra duque. El duque de Saboya se entera de la presunción y del descontento del mariscal hacia Enrique IV, y le promete la mano de su hermana a cambio de su colaboración en la guerra, propuesta que él acepta.

En la batalla contra Saboya, el mariscal se ofrece a ceder la plaza al conde, pero este le llama cobarde y traidor. El mariscal, ofendido, rompe su acuerdo con el duque y derrota al ejército español. El emperador y Blanca reciben noticia de su traición; aunque el mariscal insiste en que es una calumnia, acaba siendo encarcelado por orden del soberano. Luego, condenado a muerte, el mariscal pide clemencia al rey, pero este no cambia su decisión. Blanca presencia la ejecución de su amado. La dama, aún enamorada del mariscal y afligida por su pérdida, rechaza la propuesta del rey de buscar otro marido.

La relación de la comedia es un romance de 272 versos con asonancia en (o-a), puesta en boca del Mariscal en la tercera jornada, cuando este, sentenciado a muerte, dirige sus últimas palabras a Enrique IV para suplicarle merced. Esta relación abarca principalmente dos núcleos de contenido: la evocación de sus proezas (vv. 1-113) y las razones que aduce para enternecer

²⁸⁶ Moya García, María, Borrego Gutiérrez, Esther, 2015. Ver Anexo 1.

²⁸⁷ Bacon, George William, 1912, pp. 342-344.

²⁸⁸ Pérez de Montalbán, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias, 1.4.*, pp. 3-154.

²⁸⁹ Pérez de Montalbán, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias, 1.4.*, p. 7.

al monarca (vv. 114-272).

Para empezar, el protagonista justifica el autoelogio (vv. 1-10). Se remonta, en los versos 11-31, a la edad de veinte años («en el papel de mi boca / escribió en un renglón / cuatro lustros en mi aurora», vv. 12-14), cuando el progenitor del monarca murió asesinado, razón por la que subió al trono en un ambiente lleno de tensión («*Heredaisteis* vos el reino, / pero no sin tan zozobra», vv. 25-26). Recuerda el mariscal, retóricamente, sus primeras gestas de acabar con las amenazas hacia el emperador y consolidar su gobierno, bajo estas circunstancias críticas:

como el sol, que mayorazgo
es de las demás antorchas
y rayo y a rayo desmiente
cuantas se le oponen sombras (vv. 33-36)

Relata sus proezas en el campo de batalla (vv. 43-54), realzando su heroísmo mediante una referencia clásica («en la guerra, donde he sido / otro Curcio, que a las bocas / de las mina me arrojaba», vv. 45-47), y su osadía frente a los enemigos («me entraba con los contrarios / como por mi casa propia», vv. 53-54). Detalla el lance de Viena (vv. 55-74), fortaleza bien armada («que estaba como una roca, / guarnecido de escopetas, / de balas, tiros y bombas», vv. 56-58), donde el ejército francés se valió de los cuerpos apilados de los enemigos, arrojados por el protagonista, para escalar la muralla («los que cayeron del muro / sobre la playa arenosa, / que le sirvieron de escala», vv. 69-71). Enumera, entre otras hazañas suyas, las victorias logradas en distintas ciudades («Rendí después a *Corbies*, / a Noyón, *Turín* y *Corbia*», vv. 75-76), haber sofocado una rebelión («Al marqués de Varambón, / rebelde a vuestra corona, / prendí en el cerco de Artois», vv. 81-83), varias conquistas («a Telli desmantelé, / y con ser mi gente poca, / de Amiens, del Burgo y de Bresa», vv. 85-87), el prendimiento de un traidor («Prendí a don Alonso Idiáquez / junto al *Agte*, acción que monta / más que todas las hazañas», vv. 95-97), y el socorro del monarca en un accidente de caballo, a costa de su sacrificio («recibí de esta forma / ocho heridas sin defensa», vv. 112-113).

Más adelante, el mariscal pasa de la narración al razonamiento («Doblemos aquí la hoja», v. 114), con el fin de ablandar al emperador (vv. 114-184). Vuelve a recordar sus proezas («Diez ciudades, veinte villas, / que por su rey os adoran», vv. 117-118), así como su sacrificio por el país («Treinta y ocho heridas tengo, / cuyas cicatrices rotas, / repartidas por el cuerpo», vv. 125-127). Indica que su deslealtad se nutrió de la mera vanidad («*un* altivez engañosa, / y una necia fantasía / de pensar, de vanagloria», vv. 138-140), y aclara, además, retomando el discurso anterior («satisfago con volver / donde doblamos la hoja / de las pasadas heridas», vv. 147-149), que nunca ha sido su intención atentar contra el monarca, por cuya vida ha arriesgado la suya:

porque quien tan a su costa
os sirvió de brazo izquierdo,
parece imposible cosa
que contra esa misma vida
intentase intención tan loca (vv. 150-154)

Estas razones se refuerzan reiterando la alusión a las heridas recibidas en las guerras («No tengo vena en mi cuerpo / que no se haya visto rota / en defensa de la patria», vv. 155-157) y las hazañas alcanzadas («Diez mil enemigos vuestros, / aunque la envidia me oiga, / he muerto con estas manos», vv. 159-161), para enfatizar que, en comparación con estos méritos, su traición ha sido solo un pensamiento transitorio, y por consiguiente, perdonable («Y todas estas hazañas / pongo a cuenta de una sola / imaginación que tuve», vv. 167-169). Recurre a la comparación entre Dios y los reyes humanos («No es valor poder matar / cuando hay un Dios que perdona», vv. 171-172), a fin de solicitar la clemencia regia, y señala que él no se beneficiará en matarle («ni el quitarme a mí la vida / os puede dar mayor gloria», vv. 173-174).

A continuación, el mariscal asegura que no le intimida la muerte, sino la infamia (vv. 185-200), y pide una ejecución menos escandalosa, como morir envenenado («abráseme una ponzoña / las entrañas, y un estoque / venas y arterias me rompa», vv. 206-208) o de hambre («o déjenme en una cueva, / la más triste y la más honda, / sin comer», vv. 209-211). Recordando de nuevo su servicio y gestas, le asegura que, si no obtiene su perdón, no dudará

en matarse él mismo («yo me echaré de los hombros, / señor, mi cabeza propia», vv. 231-232), irónicamente con esa misma mano suya que decapita a los enemigos:

porque tengo el brazo hecho
a cortar las que os enojan
y lo haré bien con la mía,
como ensayado en las otras. (vv. 235-238)

En la última parte del parlamento, el protagonista manifiesta su obediencia al soberano y la determinación de recibir el castigo («sabiendo que es gusto vuestro / y lo tenéis por lisonja, / iré contento al suplicio», vv. 243-245). Lamenta que, pese a su eminencia («daré la mayor cabeza / que de plumas y garzotas / se vio coronada en Francia», vv. 247-249), le espera el destino trágico, y termina el parlamento presentándose como motivo de escarmiento para otros sobre la inconstancia de la fortuna, con un tono rotundo, apoyado en el paralelismo sintáctico, las frecuentes antítesis y repeticiones de «más» y «mayor»:

miren como en un espejo
los que supieren mi historia,
de la privanza mayor,
la caída más costosa;
de la más alta fortuna,
la mudanza más traidora;
de la mayor presunción,
la humildad más prodigiosa;
del monarca más piadoso,
la ingratitud más notoria;
y del hombre más valiente
que tuvo Grecia ni Roma;
la muerte más desdichada
y la vida más heroica. (vv. 255-266)

El monólogo del mariscal, situado en el último acto de la obra, evoca su contribución al reinado del Enrique IV y retoma el lance anterior de su traición. Además, se alaba en el pasaje la osadía del protagonista, redimiendo su imagen alevosa presentada antes, y en contraste con la condena posterior, con lo que se acentúan el tono trágico y la mutabilidad de la fortuna.

Esta relación se conserva en nueve impresos: uno del siglo XVII, cuatro del siguiente, tres del siglo XIX y uno sin fecha. También se han localizado tres manuscritos del Setecientos. De la misma obra se ha extraído otro parlamento, puesto en boca de Blanca en la última jornada, donde la dama refiere al monarca la ejecución de su amado. De este se han hallado cinco pliegos de los siglos XVIII y XIX, y un manuscrito del siglo XVIII. Además, de la comedia burlesca de Juan Maldonado, que parodia esta pieza, se extrajo una relación localizada en un manuscrito del siglo XVII, otro del siglo XVIII, y un impreso también del Setecientos²⁹⁰.

2.2.7. RELACIÓN DE *EL HÉRCULES DE OCAÑA*

Esta obra salió de la pluma de Juan Bautista Diamante (1625-1687), dramaturgo madrileño de la escuela calderoniana, «uno de los más fecundos y celebrados poetas dramáticos que produjo España en la segunda mitad del siglo XVII»²⁹¹. Empezó su carrera literaria en 1652, cultivando, sobre todo, el teatro devoto o de tema religioso. En 1670 y 1674 respectivamente, publicó dos volúmenes con veinticuatro de sus composiciones dramáticas, y la obra en cuestión figuró entre las doce recogidas en el primer tomo (1670)²⁹². Después de su estreno en el mismo año, en Sevilla, volvió a representarse en Madrid en 1673, 1678 y 1681, estas últimas veces en el Palacio Real²⁹³. Se trata de una comedia de valiente²⁹⁴, donde se reutiliza la leyenda heroico-militar de Alonso de Céspedes, ya aprovechada por Lope en *El valiente Céspedes*, y por Vélez de Guevara, en su composición homónima, ambas mucho mejor estudiadas que esta²⁹⁵. En realidad, las investigaciones que se han hecho sobre la presente

²⁹⁰ Ver el Anexo 2.

²⁹¹ Barrera y Leirado, Cayetano de la., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, p. 123. Para más bibliografía sobre el autor, ver también los estudios clásicos de Cotarelo y Mori, Emilio, 1916, y Díaz de Escovar, Narciso, 1927; y los más recientes, de Mackenzie, Ann L., 1991, Sabik, Kazimierz, 1998, Espido-Freire, Milagros, 2002, y Cassol, Alessandro, 2004a y 2010.

²⁹² Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, tomo I, p. 427.

²⁹³ Datos obtenidos en CATCOM: <http://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>.

²⁹⁴ Según González Cañal (2015, p. 125), las comedias de valientes ganaron interés en la segunda mitad del XVII, y tienen como protagonistas al «valentón, personaje hosco y agresivo, amigo de pendencias y riñas». Cita *El valiente Céspedes* de Lope como el origen de este género.

²⁹⁵ Rodríguez Cáceres, Milagros, 2007, pp. 223-226.

pieza también realizan un análisis comparativo entre las tres obras, en vez de dedicarle un tratamiento aislado²⁹⁶.

La comedia comienza con una escena en Ocaña, donde Céspedes mata al hermano de su dama, Leonor, en una apuesta, y huye del pueblo. Ella le sigue con Don Diego, pretendiente suyo, e Isabel, su criada. Céspedes se encuentra de camino con el duque de Alba, que le propone ir a Flandes para servir a Carlos V en la batalla contra los rebeldes. En Bruselas, el monarca lo acepta en su ejército. Don Diego tiene celos de Céspedes, disputa con él y termina huyendo.

Carlos V conquista Brandemburg con la asistencia de Céspedes. Leonor, vestida de hombre, socorre al emperador en un accidente a caballo y es nombrada alférez del protagonista. Este advierte que la dama disfrazada no es otra que Leonor. Cuando un río les corta el camino, cruza la corriente nadando y hace pasar la tropa con los barcos amarrados en la orilla opuesta. Los enemigos les disparan, Céspedes defiende a Don Diego, y los dos hacen las paces. El ejército de Carlos V derrota a los alevesos, y Céspedes publica la identidad de su alférez, y obtiene licencia para casarse con Leonor.

La relación de esta comedia es un romance de 373 versos, con asonancia en (e-o), pronunciado por Céspedes en la segunda jornada, donde se presenta ante Carlos V y relata sus prodigios y hazañas. Empieza el parlamento indicando su nombre y origen («Diego de Céspedes soy, / que en el reino de Toledo / nací, en la villa de Ocaña», vv. 5-7). Como primer portento, evoca un suceso que ocurrió cuando tenía dos años (vv. 13-62): estranguló una serpiente que entró en su cuna («Sentila y, las manos tiernas / aplicando al duro cuello», vv. 33-34), y esta forcejeaba en vano («ya enroscando las escamas, / ya *desarugando* el cuello», vv. 40-42), hasta que murió («todo su cuidado puesto / en una respiración, / pudo lograrlo muriendo», vv. 46-48). El Céspedes niño volvió a dormir después de matar al temible animal («Dormido, dicen, me hallaron», v. 53).

A continuación, el protagonista pasa a contar acontecimientos de su juventud que acreditan mejor su valor y marcan el principio de su vida heroica («porque desde ella comienza / la

²⁹⁶ Rodríguez Cáceres, Milagros, 2007. Ver también González Martínez, Javier J., 2019.

historia de mis progresos», vv. 81-82). Se remonta a la edad de dieciocho años («Bordado del primer bozo / mi labio, apenas *movieron* / diez y ocho años», vv. 83-85), cuando se valió de su fuerza inigualable para vencer a los jóvenes que le desafiaban («vencía en la lucha a cuantos / robustos, fuertes mancebos / solicitaban mis brazos», vv. 90-92). Luego precisa un lance donde compitió con un hombre, tirando barras (vv. 98-121). Este alardeaba soberbiamente de su actuación («*tan* presumido de que / tan largo lo había hecho», vv. 104-105) y despreciaba a Céspedes. Sin embargo, el valiente ganó el concurso tirando treinta libras más de peso y a una distancia mayor, y se burla de la ignorancia y ufanía de su contrario, jugando con el doble sentido de la palabra *pesado*:

moverle de allí fue
grande hazaña de mi aliento,
pues no hay en el mundo cosa
tan pesada como un necio (vv. 118-121)

También refiere el protagonista otro episodio que pone de manifiesto su rapidez (vv. 122-193). Un hombre le retó a una carrera, y usó la estratagema de competir con él montado a caballo, sin incumplir las palabras literales de su desafío. Se recurre al tópico de los cuatro elementos, así como a las imágenes relacionadas con ellos, para destacar el vigor, la robustez y velocidad de la montura:

pues siendo un vivo tizón,
de humo le vistió el fuego;
siendo una roca firme,
la firmeza le dio el suelo;
siendo bergantín, su espuma
agua los vivientes remos;
y siendo garza, *sus* plumas,
le dio la región del viento. (vv. 142-149)

Los dos llegaron a un acuerdo sobre la carrera y el premio, y la conversación entre ellos se reproduce en estilo directo (vv. 151-158). Con el uso de la personificación, se presenta la inmensa rapidez y potencia de Céspedes y del caballo en la carrera:

dudó el suelo,
de seis estampas hollado,
si lo pisaban dos vientos
o si seis plantas le herían (vv. 169-172)

El protagonista superó a su rival en el último tramo («dando más fuerza a las plantas, / rompí a la igualdad *del medio*», vv. 182-183), y logró la victoria final («Reventó, en fin, y yo entonces, / llegando vitorioso *el puesto*», vv. 190-191). Dichos sucesos generaron envidia y celos entre la gente («De estos comunes aplausos, / por singulares, nacieron / tantas monstruosas envidias», vv. 194-196) y, en fin, Céspedes se convirtió en objeto de la hostilidad de todos («Mirábanme mis amigos / con disimulado ceño, / con vergüenza mis contrarios», vv. 206-208). El emisor narra, en los versos 212-311, su exhibición ante un toro en las fiestas celebradas en Ciudad Real. Se describe el animal con un efecto visual conseguido a través de la imagen del fuego y el contraste colorista en el cuerpo de la fiera:

baya encendida la piel,
a quien toscos cabos negros
adornaban, parecía
llama que del carbón seco
salía de pies y manos
a guarnecerle de fuego (vv. 226-231)

En este animal, «levantado de cerviz, / corto de la mano al pecho, / ancho de lomos y poblado» (vv. 232-234), se reúnen la belleza física y la atrocidad bestial («ni lo bruto tan galán, / ni tan hermoso lo feo», v. 238-239). Mató a los toreros («Llenó el coso de gemidos, / limpiándole de toreros», vv. 240-241) y, al quedarse solo en el coso, tomó a su propia sombra como rival, contra la cual acometió ferozmente («ya jugando las astas, / ya los dientes esgrimiendo / y ya batiendo las manos», vv. 248-250), levantando y destrozando la tierra («por deshacer a sí mismo, / en su vana semejanza / tiraba la tierra al cielo», vv. 251-253). Por fin, el toro se fijó en Céspedes, y se sostuvo una encarnizada lidia entre ellos (vv. 270-291), hasta que el valiente venció a la fiera («dándome en el postrer / gemido el postrer trofeo», vv. 290-291).

Tomando la muerte del toro como excusa, los envidiosos participantes embistieron a Céspedes (vv. 292-302). Este salió de la fiesta y llegó al campo, donde se encontró de nuevo perseguido por la Santa Hermandad (vv. 303-311). Regresó a Ocaña, y allí otra vez se vio involucrado en riñas, y mató a un caballero, hermano de su amada, por lo que dejó su pueblo, guardando en su corazón el amor hacia ella («un afecto / que en cualquier parte se abriga, / astuto áspid, en mi pecho», vv. 329-331). Con el recurso de paralipsis («Aventuras del camino / dejo de contar», vv. 332-333), el emisor resume su gesta de camino a Flandes, y expresa su determinación de servir al Emperador (vv. 340-373). Su ambición y orgullo quedan de manifiesto:

*el pájaro que en sí mismo
tiene su cuna y su pira
venceré el rápido vuelo,
y quitándole las alas
pluma a pluma, deshaciendo
su inmortalidad, haré
de su adorno ceniciento
un catre para mi fama;
y las sobras recogiendo
de su descompuesto aliño,
haré a mi *amor* un cimero,
que corone la celada
de mis altos pensamientos. (vv. 347-359)*

También promete rendir a los alevosos («Al de Sajonia rebelde / pondré a *vuestros*», vv. 360-361), y se enfatizan su autoestima y arrogancia hacia el fin del parlamento:

*pues no hay riesgos, no hay peligros,
no hay temores, no hay recelos,
que mi espíritu acobarden,
que sobresalten mi aliento,
que mi intento retrocedan,
que no logren mis deseos. (vv. 364-369)*

Con este discurso autobiográfico pretende el protagonista convencer a Carlos V de su fuerza e invencibilidad, así como su aliento y decisión de asistir al Emperador en su empresa

y alcanzar más proezas, lo que se verificará en el siguiente argumento de la obra. Además, contribuye a la plasmación de la figura, poniendo de relieve su heroísmo y valentía.

Se han localizado un testimonio impreso y dos manuscritos de este pasaje, del siglo XVIII²⁹⁷. Andrés Gabriel lo editó en su estudio sobre los dieciocho pliegos de relaciones de comedias halladas en la Biblioteca Universitaria de Cagliari²⁹⁸.

2.2.8. RELACIÓN DE *EL NEGRO MÁS PRODIGIOSO*

Esta obra, de la misma paternidad que *El Hércules de Ocaña*, vio la luz en el segundo volumen de obras del dramaturgo madrileño, en 1674²⁹⁹. Se representó en Valladolid y Madrid a finales del siglo XVII³⁰⁰. Sin embargo, esta comedia hagiográfica apenas ha sido estudiada, y su valoración no siempre ha sido positiva. Según Cotarelo y Mori, se trata de una refundición de *El prodigio de Etiopía* del Fénix, «con variantes que no la mejoran, pero correspondientes al gusto del autor y de la época, que tendían a la hipérbole y a la acentuación de caracteres»³⁰¹. Más dura es la crítica de Menéndez Pelayo: «siguió paso a paso Diamante la fábula de Lope, poniéndola en el estilo más crespo, enfático y campanudo que puede imaginarse»³⁰². Tomando una postura intermedia, Ángeles Cardona Castro considera la obra:

Como el cruce de *El mágico prodigioso* de Calderón, de la que toma todos los rasgos de la figura del Demonio, fundamental en *El negro más prodigioso* de Diamante y accesorio, prácticamente nulo o de relleno, en *El prodigio de Etiopía* de Lope; y *La devoción de la cruz*, de la que toma el final [...] con la muerte del negro sobre el madero de la Cruz [...]. La lengua de Diamante es tan ajena a los claros y relucientes versos de Lope que, suponiendo que hubiera copiado, que no lo hizo [...], su obra *El negro más prodigioso* hubiera resultado también algo de otra época y otra escuela³⁰³.

Se narra en ella la siguiente historia. Durante una batalla contra los egipcios, dirigidos por Alejandro, el etíope Filipo entra en su tienda de campaña para asesinarle. Sin embargo, se

²⁹⁷ Ver el Anexo 2.

²⁹⁸ Gabriel, Andrés, 2013, pp. 91-94.

²⁹⁹ Cassol, Alessandro, 2010, pp. 407-408. También hizo una edición crítica de la obra en su tesis. Ver Cassol, Alessandro, 2004b.

³⁰⁰ Datos obtenidos en CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>. Ver Anexo 1. para más detalles.

³⁰¹ Cotarelo y Mori, Emilio, 1916, p. 48.

³⁰² Menéndez Pelayo, Marcelino, 1949, p. 308.

³⁰³ Cardona Castro, Ángeles, 1991, pp. 90-91.

enamora de una hermosa mujer pintada en un retrato y, para conocerla, sigue lo que le ha aconsejado el Demonio disfrazado de extranjero y se somete a Alejandro. Le llevan a Egipto, y allí descubre que la dama no es otra que Teodora, hija del rey egipcio, Leopoldo. En la noche, Filipo la rapta con la ayuda del Demonio.

La dama, temerosa, finge su amor al negro. De esta manera, Filipo consigue su cariño, y a cambio, el Demonio le pide matar a san Isidoro y sus seguidores. Por las palabras del santo, la dama se convierte al cristianismo. Filipo no ha podido acabar con san Isidoro, y el enojado Demonio miente afirmando que el santo ha matado a la dama. Cuando Filipo iba a tomar venganza, aparece un ángel con Teodora convertida. Se presenta también el niño Jesús, y el negro determina seguir su invitación. Filipo confiesa sus delitos y pide sumarse a los ermitaños. Furioso por su conversión, el Demonio le condena a subir eternamente una cumbre cargado de pesada leña. Al final, aparecen dos ángeles ante Filipo, y el negro se eleva al cielo subido a una cruz con Teodora.

La relación de carácter autobiográfico que se trata aquí está extraída de la primera jornada de la comedia. Es un romance de 316 versos, con asonancia en (a-a), puesto en boca del negro, que llega a la corte egipcia como cautivo de Alejandro y se presenta ante el rey. La califica José Cadalso como una de aquellas relaciones «campanudas, hinchadas, y pomposas del teatro español del siglo XVII»³⁰⁴.

En los primeros treinta versos, se remonta el emisor a la infancia que pasó junto al Nilo. Enfatiza la transparencia y blancura del agua a través de imágenes cultistas («nieve», «plata», «cristalino»), y utiliza términos militares («muralla», «bomba», «dispara»), así como la alusión a la hidra de Lerna, serpiente acuática en la mitología griega, con el fin de poner de relieve la fuerza e impetuosidad de su corriente:

undosa muralla,
que siete bombas de nieve
por siete bocas dispara,
reino de siete provincias,
monstruosa hidra de plata

³⁰⁴ Cortés Hernández, Santiago, 2008, citando a Cadalso, José, *Suplemento al papel intitulado los eruditos a la violeta*, p. 45.

que de un cuerpo cristalino
produce siete gargantas. (vv. 2-8)

Además, presenta al río, personificado, como su padre («me enseñó, sobre la espalda / inconstante de las olas», vv. 12-13). En los versos 19-30, se recurre al binomio de *blanco-negro*, tópico frecuente en descripciones de personajes de piel negra, con el empleo de una serie de imágenes que potencian el contraste entre el agua y el cuerpo de Filipo:

Diome el sol, en transportines
de nieve, parecer mancha
del cristal, o extraño espejo
con impropiedad tan rara
como ser la luna negra
y ser la moldura blanca;
parto oscuro de las sombras
parecí entre espumas canas,
o borrón que con estudio
la naturaleza varia
del tintero de la noche
echó en el papel del alba. (vv. 19-30)

A continuación, evoca el protagonista el resto de su infancia, que pasó con Cosicurbo, el negro que lo adoptó (vv. 57-102). Relata, en primer lugar, el prodigio que ocurrió en una cueva del monte («bostezo / seguro de las montañas, / funesta boca», vv. 39-41). Una serpiente dio de comer al moribundo Filipo («con venenosa substancia / restituyó a vigor nuevo / mi vida desalentada», vv. 68-70), y el negro mostró la primera señal de su naturaleza fiera y cruel al estrangular el monstruo («la primera *leve* hazaña / de mi crueldad fue dar muerte / a la que me alimentaba», vv. 84-86), y su asombrosa fuerza, aun siendo niño («no se escapó de mis brazos / hasta que, en su fuerza rara, / dio el postrer gemido», vv. 99-101).

Después, recuerda su soberbia juventud, cuando intentaba que todos los animales salvajes del monte se rindieran ante él (vv. 103-136). Nombra tres fieras que quería someter: tigre («desde el tigre, que de ruedas / negras su color esmalta», vv. 113-114), león («desde el león, que primero / con la melena encrespada / barre el suelo que le pisa», vv. 115-117) y antílope («desde el que escribe en sus astas / *co* naturales guarismos / la cuenta de su edad larga», vv.

118-120). Su atrocidad también tomaba a los mansos armiños como objeto («sin perdonarla sangrienta / ni privilegiarla mansa», vv. 125-126), con lo que logró establecer su dominio entre las criaturas del monte («eran trono de mis plantas, / y muertas obedecían / lo que vivas rehusaban», vv. 134-136). Más adelante, se reproduce en estilo directo la predicción de Cosicurbo sobre el futuro de Filipo: será esclavo, capitán, rey y aún más («“Rey, y más que rey serás”», v. 165). Animado por la profecía y anheloso de nobles causas, abandonó la montaña («sin más afecto que hidalga / sed de aplausos generosa, / volví a los montes la espalda», vv.184-186).

Siguiendo la indicación de Cosicurbo, Filipo se incorporó a la tropa etíope frente a los egipcios, y relata, en los versos 190-258, las gestas logradas en el campo de batalla. Con su espada, presentada metafóricamente como «segur de animadas mieses / o portentosa guadaña», vv. 197-198), hizo gran masacre en el ejército enemigo. También narra otra proeza suya, en la que, con ferocidad de garza («me eché sobre él, donde *garra* / parecí», vv. 210-211), socorrió al desamparado monarca etíope («el tierno polluelo», v. 213), atacado por los crueles contrarios («vibrando una vez la garra, / otra ensangrientando el pico, / esgrimiendo otra las alas», vv. 214-216). En los versos de abajo, a través de la misma imagen, se muestra su fuerza y valentía contra los egipcios:

erizo de plumas pardas,
el cuello encrespa y sacude,
y dispidiendo por flecha
la cenicienta celada
de pluma que la corona,
a uno muerte, a otro amenaza (vv. 218-223)

Después de una dura batalla, por fin consiguió Filipo sacar al rey del peligro. Con imágenes que potencian la dualidad colorista de negro-rojo, describe su cuerpo teñido de sangre:

manchado de sangre tanta,
ajena y propia, que todos
al ver mi color dudaban
si era teñido azabache
o si era manchada grana (vv. 232-236)

Prosigue el emisor relatando otras hazañas, como librar a Etiopía de la tributación («*borrada* / la cobarde ceremonia / del tributo que *pagaban*», vv. 238-240), o desvastar la tierra egipcia («hice tan sangriento estrago, / que dejara despoblada / su provincia», vv. 249-251). Se jacta hiperbólicamente de las incontables muertes que causó entre los egipcios:

fueron tantas, fueron tantas,
que si *contarlas* quisiera
su multitud, me faltara
tiempo en los días de un año
y de un siglo en las semanas. (vv. 254-258)

A continuación, narra Filipo su intención de asesinar a Alejandro, y el motivo que se lo impide («una deidad soberana / que, interponiéndose hermosa / entre su vida y mi rabia», vv. 262-264). Conforme a las palabras de Cosicurbo, se convierte en esclavo del general («y esclavo / por una divina causa / me ve *Aetiopía* y me ve Egipto», vv. 280-282). Termina aquí el relato y, hacia el final del parlamento, el negro presume de su fortuna según la profecía («El negro soy prodigioso, / a quien las estrellas mandan / una corona, y aún más», vv. 290-292), y con un tono marcado de egocentrismo y soberbia, parecido al estilo diabólico³⁰⁵, alardea de su valentía y superioridad en el mundo:

pues yo solo valgo más
que cuanto las ondas cuajan,
más que cuanto el sol *engendran*,
más que cuanto las entrañas
de la tierra en venas *cría*,
más que cuanto el cielo cuaja,
pues solo es comparación
de mi valor, mi constancia,
mi ardimiento, mi soberbia
yo solo (vv. 305-314)

En los últimos versos, el emisor vuelve a indicar, implícitamente, que se rinde a Egipto por una causa («y una esperanza, / que en padecerla se funda / la vitoria de lograrla», vv. 314-316).

³⁰⁵ González Fernández, Luis, 2001, p. 108.

Por un lado, la parte autobiográfica de este pasaje ofrece el contexto de la obra y da una pista, a través de la figura de Cosicurbo, sobre el exitoso futuro militar y la conversión religiosa del protagonista, desarrolladas en la trama posterior. Por otro lado, pone de manifiesto la crueldad y fiereza del personaje, antes de convertirse al cristianismo.

Se conservan ocho testimonios impresos de esta relación, uno sin datos, cinco del siglo XVIII, uno entre el final de esta centuria y principios de la siguiente, y el último del siglo XIX. También circula en tres manuscritos, uno probablemente de hacia 1650, otro de fines del siglo XVII o inicios del XVIII y el tercero del siglo XVIII. Además, ha dado lugar a una composición burlesca, que se recogió en un manuscrito del Setecientos³⁰⁶.

2.2.9. RELACIÓN DE *TAMBIÉN SE AMA EN EL ABISMO*

Esta comedia salió de la pluma de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), natural de Almazán (Soria). Pasó su infancia en México y regresó a España en 1660, con su protector, el duque de Alburquerque. No tardó en desplegar su ingenio literario en la corte de Felipe IV, siguiendo el estilo calderoniano³⁰⁷. La obra en cuestión, que mezcla zarzuela y el género mitológico³⁰⁸, fue compuesta en 1670, y posiblemente se inspiró en la famosa ópera *Il pomo d'oro*³⁰⁹. Además, comparte gran similitud argumental y temática con *Fineza contra fineza* y *Fieras afemina Amor* de Calderón³¹⁰. Se publicó en *Parte treinta y ocho de comedias nuevas* (1672), *Parte treinta y ocho de colección antigua de comedias* (1673), *Parte cuarenta y una de famosas comedias* (quizás en 1675), *Cítara de Apolo* (1681, reimpresa en 1694)³¹¹. Por lo demás, se representó en Madrid con bastante frecuencia a finales del siglo XVII, y en Cádiz

³⁰⁶ Ver el Anexo 2.

³⁰⁷ Para estos datos biográficos, sigo los estudios de O'Connor, Thomas Austin, 2004, pp. 181-187, y Pannarale, Marco, 2010, pp. 358-365.

³⁰⁸ Salazar y Torres, Agustín, *También se ama en el abismo; Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, p. 42.

³⁰⁹ Salazar y Torres, Agustín, *También se ama en el abismo; Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, pp. 29-32.

³¹⁰ Salazar y Torres, Agustín, *También se ama en el abismo; Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, p. 2.

³¹¹ O'Connor, Thomas Austin, 1975, pp. 160-161.

(1696)³¹². Además fue citada, junto con otras diez comedias, en *A la muerte de Isabel de Borbón*, poema atribuido a Felipe IV³¹³. Thomas Austin O'Connor, con su estudio y edición crítica de la obra, es casi el único que se ha ocupado de ella³¹⁴.

Se dramatizan en la obra dos mitos clásicos: el triángulo amoroso entre Glauco, Escila y Circe, y el rapto de Proserpina por parte de Plutón. Glauco salva a Scila en un bosque siciliano. Le declara su amor, pero la ninfa huye de él. Este la sigue y se encuentra con Circe, maga del bosque. Llega Arión, perseguido por Proserpina y Pandión, sacerdotes de Plutón, que lo quieren sacrificar junto con Scila al dios de inframundo. Este ha viajado desde Corinto, atraído por el retrato de Scila. Arión y Glauco defienden a Scila, y Circe genera un horrible terremoto para proteger a Glauco. Al salir de su palacio por la catástrofe, Plutón se enamora de Proserpina, que lo rechaza.

Circe confiesa su amor a Glauco, pero el joven sigue enamorado de Scila. La agraviada maga le hace sufrir de celos exponiendo ante sus ojos la escena donde su amada favorece a Arión. Plutón rapta a Proserpina y se la lleva al infierno. La sacerdotisa pide justicia a su madre, Ceres. Glauco acusa a Scila de ingratitud, y la dama culpa a Arión de ostentar la obtención de sus favores. Reconoce que ya no le ama y se arroja al mar, y Circe la transforma en un peñasco. Ceres reclama justicia a Júpiter, y este decide no castigar a Amor y permitir que Proserpina alterne estancia entre la tierra y el infierno cada seis meses. También hace inmortal a Scila y transforma a Glauco en un monstruo marino.

La relación de esta pieza consiste en un romance de 295 versos, con asonancia en (o-e), pronunciado por Glauco en la primera jornada, donde refiere a Circe su encuentro con Scila y el amor que siente por ella. En los primeros diez versos, explica el motivo del relato y pide atención a la interlocutora («escucha, y en tu atención / mis ansias no se malogren», vv. 7-8). Presenta el hermoso paisaje del bosque (vv. 11-46), un *locus amoenus* que sirve como telón de fondo para la aparición de la dama. Describe, en primer término, la vista del Etna («toda de

³¹² Varey, John Earl, Shergold, Norman David, 1989, p. 222; Lázaro Bruña, José María, 2020. Para más detalles, ver Anexo 1.

³¹³ Mattza, Carmela, 2017, pp. 633-634.

³¹⁴ O'Connor, Thomas Austin, 2006. Más recientemente, también hace referencia a esta obra Beltrán del Río Sousa, Adriana y Barne, Yannick, 2021.

flores la falda, / toda la cumbre de ardores, / el pecho todo de nieve», vv. 15-17), la amenidad de un valle, poblado de flores («tan suave por sus olores», v. 26), arroyos («tan fértiles por sus cristales», v. 27) y pájaros («por sus aves tan acorde», v. 28), y la confusión de la visión, la audición y el olfato que el sitio provoca, a través del recurso de la sinestesia:

en las dulces confusiones,
de azucenas y de cisnes,
de rosas y ruiseñores,
duda el oído y la vista
entre matices y voces,
si son fragantes las aves,
si son canoras las flores. (vv. 30-36)

Los versos siguientes determinan la temporalidad («Aquí llegué esta mañana, / cuando en tibios arreboles, / no bien despierta la aurora», vv. 37-39). A continuación, el joven evoca detenidamente su encuentro con una ninfa (vv. 47-281). Perseguida por un caballo que corre con una velocidad asombrosa («si fue vuelo o fue carrera / no se supo por entonces», vv. 59-60), entra en su vista una mujer («Precipitaba una ninfa / tan bella», vv. 61-62). Cautivado por su belleza, el galán compara la figura femenina al sol, con la siguiente referencia al carro mitológico:

«espera, no otro Faetonte
con más incendio reduzgas
a ruina mayor el orbe;
que si en el carro del sol
abrasaron *eso nobles*
un joven con cuatro brutos,
¿qué hará un bruto con dos soles?» (vv. 68-74)

Para socorrer a la ninfa, Glauco acometió al caballo con rapidez («así como alado rayo / que, hiriendo las altas torres», vv. 81-82). Continúa el parlamento para retratar la hermosura de la dama y mostrar su amor. El flechazo, tópico frecuente del código amoroso en la comedia nueva, es presentado retóricamente como el ataque inesperado de una escondida víbora («ya como flechas se vibre, / ya como arco se enrosque», vv. 99-100). El galán queda inmóvil ante

el súbito enamoramiento y su poder subyugador («le embarga los movimientos, / y le usurpa las acciones, / *si* saber huir del riesgo», vv. 103-105). Emplea, además, imágenes de armas para referirse al peligro y daño de amor que puede causar la belleza («sintiendo / de su *beldás* los arpones», vv. 111-112). Recurre de nuevo a la sinestesia, ahora de los sentidos del oído y la vista, como reacción a esa singular hermosura («aquella música acorde / que no entienden los oídos / y que los ojos la oyen», vv. 116-118).

El galán vuelve a pedir la atención de la interlocutora antes de proceder con la descripción («Aquí tu atención / este rato me perdone», vv. 123-124). Siguiendo un orden vertical, dibuja primeramente la cabellera negra de la dama, con términos gongorinos, y la contrasta con la blancura de su frente, para conseguir el efecto de *claro oscuro*:

Bella noche era el cabello,
en crespo, undoso desorden,
y alba la frente que al día
presta nevados candores (vv. 131-134)

Dicho sentido pictórico se refuerza con el contraste entre la noche y el día («¿cómo sería la aurora / en quien fue buena la noche?», vv. 137-138). El retrato continúa con la metáfora del arco para referirse a las cejas de la dama («Un arco la diestra empuña, / dos en sus cejas descoge, / dos de azabache, uno de oro», vv. 139-141). Se realza el esplendor de su mirada, émulo del sol, así como su poder fulminante, tópico petrarquista para la descripción de los ojos femeninos («Su vista dio luz al cielo, / vida al mar, ser a las flores, / muerte al amor», vv. 145-147). También afirma el emisor no estar exagerando su belleza, sino que la refleja con fidelidad («Ya, al fin, por que de sus ojos / los hipérboles acorte: / con los rigores halagan», vv. 153-155). A continuación, muestra las mejillas de la dama con la contraposición termológica («Amor y nieve su rostro / mezcló en templados ardores», vv. 159-160). Para sus labios, subraya la nota colorista del rojo con la imagen «incendio de los dioses» (v. 164), y para su aliento, entre las «ascuas» (v. 165), el color «purpúreo» (v. 167).

El contraste entre el candor de su pecho y la dualidad de rojo-blanco que aportan los claveles y jazmines que lo adornan se hace resaltar con las paradojas de «abril con nieve» (v.

177) e «invierno con flores» (v.178). Se recurre de nuevo a indicaciones termológicas para destacar la frialdad de la dama, así como la pasión que su belleza provoca en el pecho del galán:

A su imitación, las manos
hielo obtentan, fuego esconden,
y lo que es hielo en los ojos
se siente en el pecho ardores (vv. 179-181)

Como último detalle de la pintura, Glauco presenta figuradamente la hermosura de su talle, en asociación con el daño del amor («es cárcel apetecida, / siendo estrechas las prisiones», vv. 191-192). Más adelante, se reproduce en estilo directo la conversación entre la ninfa, que se recupera del desmayo, y el galán enamorado (vv. 206-231). Este expresa la agonía que siente contemplando la belleza («viendo tus resplandores, / he perdido yo una vida / por que tú una vida logres», vv. 211-213). Además, en relación con el tópico de la mirada que causa dolor al enamorado, el galán pregunta por el origen de su sufrimiento («¿Por dónde, dime, divina / deidad, me heriste?», vv. 214-215), y hace la siguiente reflexión:

Si es por los ojos, que son
llaves de los corazones,
¿qué hechizo has puesto en los míos,
que, mirando tus ardores,
conoce en el riesgo y mueren
por lo mismo que conocen? (vv. 218-223)

Otra vez en conexión con el flechazo y la herida de amor, pide Glauco metafóricamente correspondencia a su amada («como el tiro se logre, / el blanco indigno no es / desaire de los arpones», vv. 229-231). No obstante, ante el agasajo del galán, la dama se limita a agradecerle su socorro («Si has restaurado mi vida / y eres noble, reconoce / que ya *que has* satisfecho», vv. 242-244), y se niega con altivez («a mi esquivo pecho ofenden / hasta las adoraciones»), vv. 254-255). Dicho esto, se va, y el joven se halla en el dilema de seguirla o dejarla, que se expresa en la relación con un símil marítimo:

¿Tal vez no has visto
bajel que ha perdido el norte
por los campos de la Aurora,
que ya apresurado corre
ya inadvertido se enfrena,
pues en la campaña móvil
le enfrenan y precipitan
contrarios vientos feroces? (vv. 258-265)

A pesar de su vacilación («el corazón la seguía, / quedando la planta inmóvil», vv. 270-271), al final cobró ánimo para seguir a la dama, lamentando el daño que le han hecho su rigor y desdén («tantos estragos logres / con arco para las fieras, / con iras para los hombres?», vv. 279-281). Glauco termina su parlamento despidiéndose de la interlocutora para retomar su camino («y pues ya tus confusiones / he satisfecho, permite / que vuelva a seguir el norte», vv. 285-287), y como víctima de la tiranía de amor, le advierte de la inclemencia de esta pasión deseándole:

así las pasiones
no conozcas del Amor,
así tu beldad se logre,
sin las ansias, sin las penas,
los engaños, las traiciones
de ese dios de los incendios,
de ese incendio de los dioses (vv. 289-295)

Este pasaje explica la escena inicial de la obra, donde entra Glauco en el bosque de Circe quejándose de la frialdad de una dama y la maga detiene sus pasos. Además, a través de la descripción de la belleza de Scila y del enamoramiento de ella, se abre camino para el triángulo amoroso entre la ninfa, el protagonista y Circe, origen del conflicto dramático desarrollado en el argumento siguiente.

Entre todas las relaciones estudiadas aquí, esta es, sin duda, una de las más populares en los siglos XVII y XVIII. Además de su presencia en los tres manuscritos manejados, y en otros cuatro, también dio lugar a una composición burlesca en portugués. Además, se ha conservado una estimable cantidad de testimonios impresos: tres que reproducen el monólogo

de Glauco, uno del siglo XVII y dos del XVIII, y otros cuatro que recogen la versión parodiada del texto, uno del siglo XVII y tres del siguiente. De la misma obra se han extraído otras dos relaciones, una de Arión, de la primera jornada, que se recogió en un manuscrito de quizás hacia 1650 y en otro del siglo XVIII; otra de Proserpina, también de la primera jornada, localizada en dos manuscritos, uno de fines del siglo XVII o inicios del siguiente, y el otro del Setecientos³¹⁵.

³¹⁵ Ver el Anexo 2.

2.3. EL MANUSCRITO 16295 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

El tercer manuscrito está catalogado bajo la signatura MSS/16295. Aparece en su contracubierta: «Aquest llibre es de mi, Pere Pau Mascaró; lo any 1661»³¹⁶. Mide 20 cm de largo y 15 cm de ancho, y contiene 92 hojas. Las tres primeras tienen foliación moderna en el ángulo superior derecho; a partir de la cuarta hoja figura paginación con números latinos de la misma tinta que la del texto.

La hoja II y el folio IIIv están en blanco. En el folio IIIr, bajo el rótulo «Primer acte de La pasió de Cristo nostre señor, los interlocutores son los següents», se reproduce el reparto y el contenido de la obra (emp.: «Dexeblas sens mes tardar»; fin.: «y perdonau si agut ero», f. 1r-66v). En el folio 31v se aprecia el título de «acte segon de la pació y pugament de la creu de nostre señor y los qui parlan en ella son los siquent», al que sigue otro elenco (f. 31v-32r). Figura en el folio 52r «acte 3^a de la pació de cristo nostre señor y los que parlan y los que parlan en ell son los següents»³¹⁷ y un tercer listado de *dramatis personae*.

Hay varios cambios de mano a lo largo de estas páginas, y los más perceptibles están en los folios 40r y 58r-59r. También se detectan varios cambios de tinta: uno entre f. 11r y 12r, otro a partir de f. 20v y termina en el f. 34r, otro entre f. 36v y 38r, y el último se extiende desde el f. 51v hasta el f. 62v. El folio 16 está incompleto en la parte de arriba, sin afectar al texto. Aparece de forma discontinua una cruz en el centro de la parte superior de las hojas. Empieza a figurar otra marca en el f. 40v, y a partir del f. 41v, la anterior se sustituye por dos signos distintos que se van alternando. La marca en cruz se recupera entre f. 62v y 66r. Se identifican dos rúbricas en los f. 46r y 48r. Además, los versos del texto están numerados en f. 43r-44v y f. 50v-51v. Al final de la pieza dramática del f. 66v, hay otra rúbrica en la parte de abajo.

En el f. 67r se lee: «Nostra señora...». Entre los folios 68r-87r, con una letra distinta, aparecen diez relaciones: *Relación de la comedia nombrada El murte celoso*³¹⁸ (emp.: «Cuando de vuestra presencia»; fin.: «ni la luz de tus carbuncos», f. 68r-70r)³¹⁹; *Relación*,

³¹⁶ Ver el Anexo 4, figura 13.

³¹⁷ Palabras repetidas en el ms.

³¹⁸ Así en el ms. Debería ser: *El muerto celoso*.

³¹⁹ Aunque figura aquí como relación de comedia, en realidad se trata de un monólogo extraído de *El muerto*

extraída de Querer sabiendo querer (emp.: «Era la hora en que el sol»; fin.: «matase hombre por mí»), f. 70r-70v); *Relación de la comedia nombrada El desdén con el desdén* (emp.: «Ya sabes cómo en Urgel»; fin.: «me arrastrase como esquivia», f. 70v-72v); *Retrato*, procedente de *La gran comedia de Santa Madrona* (emp.: «Digo que era tan hermosa»; fin.: «de quien apenas le aparto», f. 73r); *Para vencer a amor, querer vencerle, de Pedro Calderón de la Barca* (emp.: «Señor Don César Colona»; fin.: «quien esto os ha dicho antes», f. 73v-75r); *Relación de la comedia* (emp.: «Aunque no es de amantes finos»; fin.: «me ofende y no me paga», f. 75v-77v)³²⁰; *Relación de la comedia nombrada También se ama en el abismo* (emp.: «Ya que es forzoso»; fin.: «de ese incendio de los dioses», f. 78r-80v); *Relación de la comedia [...]*³²¹, de *La segunda Celestina* (emp.: «Ya sabes, cómo doña Ana»; fin.: «cuando ya llevo la herida», f. 80v-82v); *Relación de la comedia nombrada Rendirse a la obligación* (emp.: «Estame atento»; fin.: «de ira, amor, envidia y celos», f. 82v-84v); *Relación de la comedia nombrada Querer sabiendo querer* (emp.: «Ya sabes que de Mauricio»; fin.: «a fuego y sangre se vengán», f. 85r-87r).

Figura una signatura en el centro de la parte arriba en algunas hojas, y se observan rúbricas del copista en f. 75r, 84v y 87r. Entre los folios 88v-92v los textos aparecen al revés por mala encuadernación. En las hojas 90 y 91 aparecen varias notas del nacimiento de los hijos de Pere Pau Mascaró, entre los años 1669 y 1688. Las hojas están en blanco en f. 87v, 88r, 89r, 89v y 92r³²².

Al igual que los otros manuscritos, presenta disintos tipos de errores textuales, como erratas («lidro» por «vidrio», «muerte el brío» por «muerto el brío», f. 70r) y lecturas sin sentido («estaba fui de mí mismo» por «estatua fui de mí mismo», f. 70r). La copia se distingue por algunos rasgos del contexto catalanoparlante; el más claro es la grafía *ny* para *ñ*, pero quizás también ha habido algún tipo de atracción lingüística en variantes acabadas en *-es*. También presenta casos frecuentes de ceceo y seseo.

celoso, novela corta incluida en las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), de Cristóbal Lozano. Se encuentra entre los folios 268-272 en la edición manejada, de 1662.

³²⁰ Se trata de una relación cuya procedencia no se ha podido identificar.

³²¹ No se lee bien la palabra por estar en la margen del folio.

³²² Ver el Anexo 4 para figuras del MSS/16295.

2.3.1. RELACIÓN DE *QUERER SABIENDO QUERER*

El autor de esta obra fue Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), natural de Cuenca y dramaturgo de la escuela de Lope. Se integra en la vida literaria de la corte en los años treinta, después de llegar a Madrid, y allí se representan sus primeras comedias. Desde 1649 hasta su muerte vive en Sevilla, con el alias de Fernando de Zárate, para esquivar la presión inquisitorial por sospechas de criptojudasismo. Bajo este seudónimo se publica la comedia en cuestión, sobre la que se carece de noticias de posibles representaciones e impresiones en el siglo XVII, salvo por la *Parte veinte y una de las comedias nuevas* (1663)³²³. Con las investigaciones de Israel Salvador Révah, hispanista sefardí que, a partir de los años 60, publicó una serie de trabajos sobre el origen y otras cuestiones biográficas de Enríquez Gómez, se suscita el interés entre varios investigadores por estudiar y editar sus obras³²⁴. No obstante, la presente pieza sigue sufriendo un olvido total.

Se trata de una comedia de enredo. Blanca refiere a su amiga Laura el amor que siente por un caballero. Esta, harta de los celos de su pretendiente, Don Diego, acepta el amor de Don Alonso, hermano de Blanca. Él hospeda en su casa a Don Luis, el mismo galán del que se ha enamorado Blanca. Este escucha a Don Pedro lamentar su amor no correspondido por Blanca y lo toma por el amado de la dama. Distráido por los celos, casi entra por equivocación en la habitación de Laura, y Blanca, que se encuentra con él, cree que está enamorado de su amiga.

La dama, disfrazada, pregunta a Don Luis quién es su amada, y el joven la toma por Laura y admite tenerle afecto para olvidarse de Blanca. Don Diego desafía anónimamente a Don Alonso y Don Luis a un duelo en la noche y entra en la casa de Blanca para conquistarla. Sin embargo, escucha a la dama declararse a Don Luis, y combate con él. Cuando llega Don Alonso para pedir a Don Luis que vaya con él al duelo, se esconden Blanca y Don Pedro, así que lo halla a solas con Laura, que justo entra en este momento. Cree que su amigo le ha

³²³ Para las informaciones biográficas, sigo el estudio de Galbarro, Jaime, 2010, pp. 434-450.

³²⁴ Ver Cid Martínez, Jesús Antonio, 1978; Dille, Glen F., 1978, 1987 y 1988; McGaha, Michael D., 1993; Brown, Kenneth, 1996; Salomon, Herman P., 2011.

robado la dama y se bate con él hasta que Blanca aclara el malentendido. Al final, las dos parejas se prometen matrimonio.

La relación de esta comedia es un romance de 48 versos, con asonancia en (i-o), puesto en boca de Don Diego en la primera jornada, en el que describe a Don Pedro la admiración que siente contemplando la belleza de Blanca. Determina el galán, con los primeros versos del parlamento, la temporalidad del suceso (vv. 1-4). Alaba el aspecto luminoso y espléndido de la dama («topé una luz, aunque más / quedé en sus rayos rendido», vv. 11-12), y recurre a las imágenes de la primavera y del alba, en relación con el orto, para presentar su cuerpo cándido acostado en una colorida cama («y sobre un lecho florido, / porque el dueño, que era el alba, / el abril prestó su aliño», vv. 14-16). En los versos siguientes, con referencias mitológicas, se encomia la figura idealizada de la bella mujer, que duerme:

vi entre los brazos del sueño
el más gallardo prodigio,
que en los anales del alma,
Amor con flechas ha escrito (vv. 17-20)

Además, se compara a la dama dormida en la cama al sol escondido en las nubes antes del amanecer, con términos gongorinos³²⁵:

Y en fin, en lugar de undosos
pabellones cristalinos,
entre *domascos* y holandas
a todo el sol vi dormido (vv. 21-24)

A continuación, el galán se enamora de manera súbita de ella («torpe el paso, *muerte* el brío, / por pasarse el alma a Blanca / *estaba* fui de mí mismo», vv. 26-28), y su expresión de amor se reproduce en estilo directo (vv. 33-48). Se deifica la dama («Hermosa deidad», v. 33), ante cuya belleza se rinde («No *creo* que *seas* mi vida / de tu hermosura despojos», vv. 37-38), y se emplea el tópico del daño de amor y la vista fulminante de la amada para el retrato de su semblante y mirada («me dé tu rostro una muerte / y no *infinitos* tus ojos», vv. 41-42). Los

³²⁵ «Señas dieron süaves / del Alba al Sol, que el pabellón de espuma / dejó, y en su carroza / rayó el verde obelisco de la choza», *Soledad primera*, vv. 178-181.

últimos versos refuerzan esta idea a través de una conversación imaginada entre los ojos y el rostro de la dama:

jusgo que en tu vista oí
decir al rostro: “Esta vida
te ofresco: *ser tú homicida,*
matase hombre por mí”» (vv. 45-48)

Este pasaje pone de relieve la hermosura de Blanca y proporciona el contexto del enamoramiento de Don Diego. Cabe señalar que el testimonio manuscrito se limita a reproducir parcialmente el parlamento del galán, cuya extensión original es de 173 versos³²⁶. Como se puede apreciar a través del cotejo con la relación completa, quizás con el fin de lograr un texto más ceñido a la pintura femenina, y a la vez comprensible y coherente en sí, se recortan los versos que aportan un tema secundario, como el cambio del cielo con la salida del sol y el asunto que lleva al galán a entrar en la casa de Blanca. Por motivos desconocidos, también quedan suprimidos buena parte de versos, relativos tanto a la descripción directa de la belleza de la dama como a la admiración del emisor hacia ella.

Parece que esta relación no se ha conservado en pliegos sueltos, pero sí en un manuscrito del siglo XVIII³²⁷.

2.3.2. RELACIÓN DE *EL DESDÉN CON EL DESDÉN*

Salida de la pluma de Moreto, esta comedia representa el mayor éxito de su cultivo del género palatino. Debió escribirse entre 1653 y 1654, la primera etapa de producción dramática del autor madrileño³²⁸. Fue publicada en la *Primera parte* de obras moretianas (1654, 1676 y 1677), y en sueltas, una de fines del Seiscientos, y otra quizás de la misma época³²⁹. Aparte del estreno en Madrid (1654), tuvo numerosas representaciones a lo largo del siglo XVII, sobre todo en las últimas dos décadas, principalmente en Valladolid y Madrid, y fue puesta en

³²⁶ Enríquez Gómez, Antonio, *Quererse sin declararse*, f. 103-105.

³²⁷ Ver el Anexo 2.

³²⁸ Lobato, María Luisa, 2008, pp. 34-35.

³²⁹ Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I, pp. 412-413.

escena en Cádiz (1698)³³⁰. Se inspiraron en esta obra varias comedias: la burlesca anónima del mismo título, anterior a 1744, *La Princesse d'Elide*, de Molière (1664), *La Principessa filosofo* de Carlo Gozzi (1772) y *Donna Diana*, de Joseph Schreyvogel (1816)³³¹. Es una de las obras moretianas más estudiadas por la crítica³³², y se ha investigado sobre su fuente³³³, el asunto secular³³⁴, los temas del desdén y de la mujer esquivada³³⁵, así como la figura del gracioso³³⁶, entre otros aspectos.

En esta comedia, Carlos, conde de Urgel, participa en la competencia entre los pretendientes de Diana, heredera del conde de Barcelona. A pesar de que, en un principio, la dama no le impresiona por la belleza, sí le atrae con su desdén y su desprecio hacia los hombres, provocado por sus lecturas. Con tanta porfía resiste Diana al matrimonio que el conde, preocupado, pide a los aspirantes conquistar a su hija. El príncipe de Bearne y Don Gastón deciden festejarla y razonar con ella; en cambio, Carlos trata a la dama con el fingido desdén, lo que provoca el interés de Diana por vencerle.

Ella insinúa su afecto a Carlos, pero este no le corresponde. En Carnestolendas, le expresa otra vez su favor al galán, y él, llevado por la pasión, le declara su amor. Sin embargo, una vez que la dama ve triunfar su estrategia, le vuelve a hablar con altivez, y Carlos explica que ha fingido su afecto. Ofendida por su arrogancia, le cuenta su decisión de casarse con el príncipe de Bearne; sin embargo, Carlos sigue fingiendo frialdad y simula querer por esposa a Cintia. Esto lleva a Diana a atormentarse por amor y celos. Cuando Cintia le avisa de que Carlos le ha pedido su mano, no aguanta más la envidia y confiesa su amor al galán. En presencia de todos, Carlos revela su fingimiento y su amor a Diana, con el consiguiente compromiso de matrimonio de ambos como desenlace.

³³⁰ Ver CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>. Ver también Lázaro Bruña, José María, 2020. Para más datos, ver Anexo 1.

³³¹ Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I, p. 406.

³³² Aparte de la ya citada edición, llevada a cabo por María Luisa Lobato en 2008 (Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I), también editaron esta comedia Francisco Rico Manrique (1971), Josep Lluís Sirera (1987), Willard K. King (1996), Enrico Di Pastena (1999), etc.

³³³ Harlan, Mabel Margaret, 1924.

³³⁴ Wardropper, Bruce W., 1957.

³³⁵ Blue, William R., 1986; Castells, Ricardo, 2010; Cowling, Erin Alice, 2015.

³³⁶ Fountain, Anne, 1977; Castillo, Jorge Luis, 1994; Hermenegildo, Alfredo, 1995.

La relación que se analiza aquí es un romance con asonancia en (i-a) de 311 versos, puesto en boca de Carlos en la primera jornada. En ella cuenta a su criado la primera impresión que se lleva de la aparición de Diana, el desdén de la dama y la causa (vv. 1-178), así como su súbito enamoramiento por su esquivez (vv. 179-311).

Para empezar, el galán explica que la noticia de que los príncipes de Bearne y Fox festejan a Diana había despertado su curiosidad por venir a Barcelona y verla en persona. Sin embargo, para su decepción, no encontró extraordinaria su belleza («sin susto de corazón / ni admiración de la vista», vv. 19-20). Admite que participaba en fiestas y torneos que se celebraban entre sus pretendientes, no por amor, sino más bien por obligación («sin el empeño de amor / la obligación sacrifica», vv. 39-40). Vence a sus contrarios en todas estas ocasiones («dejando deslucidas / sus acciones, salí siempre / coronado con las mías», vv. 42-44), pero se da cuenta de que la dama a quien dedica estas victorias jamás le muestra ninguna señal de correspondencia («nunca me dejó noticia, / ya que no de favorable, / siquiera de agradecida», vv. 68-70). Al no recibir la debida atención de Diana, el galán se queja de su frialdad («y, excediendo de recato, / tocaba ya en grosería», vv. 77-78).

A continuación, el protagonista indica, respecto a la cuestión del decoro en las mujeres, que se debe buscar un equilibrio para no incurrir ni en la liviandad («adelanta mucho el pie, / la raya del favor pisa, / y es ligereza», vv. 87-88) ni en la altivez («mucho la planta retira / por no tocar el favor, / pisa en la descortesía», vv. 90-92). En su opinión, Diana comete el error de la arrogancia, por lo que se esfuerza por lograr su atención, aprovechando las fiestas como ocasión. Sin embargo, nunca consigue ablandar su actitud por mucho que lo intente, y decide averiguar el motivo que hay detrás de su esquivez. Descubre que siente desprecio hacia los hombres en general, a causa de sus conocimientos de filosofía y mitología. Además, tacha de infames a las mujeres enamoradas y se niega a casarse, pese a sus obligaciones como heredera del título de cara a la sucesión. En los versos siguientes, se presenta la habitación de la dama, adornada con cuadros de mujeres desdeñosas de la mitología:

A su cuarto hace la selva
de Diana (vv. 131-132)

Dafne huyendo de Apolo;
Anaxarte, convertida
con piedra por no querer;
Aretusa, en fuentecilla
que al tierno llanto de Alfeo
paga en lágrimas esquivas. (vv. 139-144)

El conde, tras fracasar en sus intentos de razonar con su hija o conmoverla («que la razón no la obliga, / que su riesgo no la ablanda», vv. 148-149), adopta la estrategia de hacer que la cortejen, para provocar el amor de la dama («sin la persuasión ni el ruego, / la naturaleza misma / sea quien lidie con ella», vv. 160-161). Argumenta el galán, mediante la alegoría, que no hay mejor lección que dejar a otros reconocer su error por sí mismos:

porque no hay con el que a oscuras
por un mal paso camina,
para que vea su engaño,
mejor luz que la caída (vv. 175-178)

Una vez conocido el origen de la altivez de Diana, el galán experimenta un cambio de opinión («la que miraba común / me pareció peregrina», vv. 197-198) y de estrategia, ya que la naturaleza humana se inclina por apreciar lo difícil en vez de lo asequible («de más precio lo que alcanza / que lo que se le retira», vv. 201-202). Paralelamente, señala que es el desprecio de la dama lo que despierta su amor («y hallaba que aquella nieve / de su desdén, muda y tibia, / *producido* en mí este incendio», vv. 213-215).

Se trata de una pasión que surge de manera tan inesperada que exclama el mismo galán:

Seguro piensa que está
el que en la ceniza fría
tiene ya su amor difunto;
¡qué engañado lo imagina! (vv. 217-220)

En los versos 223-283, se abre un duro debate interior, presentado en estilo directo, en el que Carlos intenta explicarse este repentino enamoramiento. Su razonamiento desvela la paradoja de su situación, apoyándose en el paralelismo y la interrogación retórica:

La que natural no os agrada
¿os parece bien esquivar?
La que vista no os suspende
¿cuando es ingrata os admira? (vv. 227-230)

Aturdido y perplejo, vuelve a reflexionar sobre este sentimiento que le domina y vacila entre negar que sea amor («No es posible, no, esto es falso; / no es esto amor», vv. 247-248) y admitir que está enamorado («Pues ¿qué es esto? ¿Esto no es fuego? / Sí, que mi ardor la acredita», vv. 251-252). Se desencadena un flujo de preguntas:

Pues ¿qué será? Esto es de ceo.
¿De qué? De mi muerte misma.
Yo mi mal querer no puedo,
pues ¿qué será? ¿Una codicia
de aquello que se me aparta?
No, porque no lo quería
el corazón. ¿Esto es tema?
No. Pues alma, ¿qué imaginas? (vv. 256-263)

El galán por fin llega a una conclusión: debido a la naturaleza humana («todo lo quiere rendir / como superior se mira», vv. 268-269), esta emoción es fruto de la reacción normal ante el desdén («y produce un sentimiento, / con que a de ceo se obliga / vencer aquel imposible»). En la última parte del discurso, el protagonista afirma haberse sometido totalmente al amor («yo me abrazo, yo me rindo / a esta furia vengativa / de amor», vv. 290-292), y pone de relieve el gran sufrimiento interior, sin calma ni alivio («Y sin esperanza alguna / de sosiego en mis fatigas / yo padezco en mi silencio», vv. 294-296). Por último, concluye el parlamento reforzando su confusión y tormento ante su imprevisto e ilógico enamoramiento de Diana:

y muero, más que de amor,
de ver que a tanta desdicha
quien no pudo como hermosa
me arrastra como esquivar (vv. 308-311)

Esta relación establece la situación inicial de la obra: la negativa al amor y al matrimonio por parte de Diana, la preocupación de su padre, el cortejo de los príncipes y, sobre todo, el enamoramiento repentino de Carlos, provocado por la altivez de la dama. Además contribuye, especialmente con la referencia mitológica (vv. 131-144), a la plasmación de la esquivez de la figura femenina.

Se han localizado cinco testimonios impresos de esta relación, tres del siglo XVIII y dos del XIX, y dos manuscritos, uno de fines del siglo XVII o inicios del siguiente, otro del XVIII. En la centuria dieciochesca también circulaba impreso otro pasaje de la segunda jornada, un llamado *coloquio de la comedia*, con una conversación entre la dama y el galán. Además, la relación en cuestión dio lugar a una recreación burlesca, que se difundió impresa en el siglo XVIII³³⁷.

2.3.3. RELACIÓN DE *LA GRAN COMEDIA DE SANTA MADRONA, LA VIUDA TIRANA, Y CONQUISTA DE BARCELONA*

Esta obra atribuida a Francisco Toribio Jiménez, autor desconocido, se publicó en 1638³³⁸. No disponemos de más datos sobre su probable impresión y puestas en escena. En esta comedia hagiográfica, durante la entrada de los dos Césares en Roma, el criado de San Jorge, Antonio, se enamora de Madrona, prima de Pompeyo, caballero griego. Por la advertencia de Apolo sobre la amenaza que suponen, los Césares mandan perseguir a los cristianos. Se aparece Cristo a Madrona y profetiza su muerte a fuerza de azotes.

Pompeyo regresa con la joven a Grecia, con Antonio como criado. No obstante, muere en el viaje y Madrona se queda en casa de Jofrericto, un conocido de su tío. La amante de este, la viuda Plautilla, envidiosa de su hermosura, la hace trabajar en la cocina. Además, los dos se enteran de su fe cristiana, y mandan a Antonio azotarla al volver de misa hasta dejarla malherida. Antonio, para vengarse de Madrona, que rechaza su amor, la azota duramente. A su muerte, unos rayos fulminan a este y hieren a Jofrericto. Los cónsules griegos dan su cuerpo a

³³⁷ Ver el Anexo 2.

³³⁸ Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, vol. 2, p. 633.

dos mercaderes franceses devotos. El príncipe Ludovico recupera Barcelona, ocupada por Gamir, el rey moro. Cuando entra en la ciudad, Santa Eulalia le anuncia la llegada de los restos de una santa, que será patrona de esta tierra. El Príncipe perdona a Gamir y recibe la reliquia, que luego custodia el obispo de Barcelona.

El parlamento que se examina aquí, escrito en romance, tiene 55 versos y consonancia pareada. Procede de la primera jornada, y en ella Antonio alaba ante San Jorge la hermosura de Madrona. El parlamento empieza deificando a la dama («Digo que era tan hermosa / que la respeté por diosa», vv. 1-2), y remite al dios del sol para describir su rostro («un cielo y suelo abreviado, / trayendo en su fas cifrado / lo que Apolo en ambos juntó», vv. 5-7). En relación con el cielo, se emplea la imagen de las estrellas para la descripción de sus ojos y cabellera:

del cielo vi las estrellas
en sus celestiales ojos;
de luna y sol los despojos,
también vi en sus *hebres* bellas (vv. 8-11)

De nuevo con imaginería celeste, se asimilan sus cejas negras a «dos iris hechos arcos» (v. 12); y según el tópico petrarquista, metaforiza sus «bellas niñas» como «flechas de sus ojos sarcos» (v. 15). La frente de la dama es el campo celestial de las estrellas y el iris («y así vi que era su campo / una frente celestial», vv. 16-17), y al mismo tiempo, un laberinto en el que se pierde («que es el Creta en que me *entrompo*», v. 19). Su nariz, que introduce un nuevo color, el blanco, separa esas partes anatómicas, que identifica con el cielo, en antítesis con la zona inferior de la cara («aunque una naris de nieve / hasía el cielo distinto / del suelo que agora pinto», vv. 20-22).

Se refiere a la «rosa de Latona» (v. 27), que según indica Lope en su *Arcadia* es la que «nació del sudor de Latona, de quien se dice que al alba está blanca, al mediodía roja y a la noche verde»³³⁹, para reflejar el binomio colorista de blanco-rojo de las mejillas de Madrona («pues eran blancas y rojas, / con proporción tan notable / que ambas en su rostro afable», vv. 28-30). Se vuelve a recurrir a esta dualidad clásica en la descripción de sus labios y dientes,

³³⁹ Vega, Lope de, *Arcadia*, p. 177.

también con imágenes petrarquistas («de un encendido coral, / dentro de quien blancas perlas / vi menudas», vv. 35-36). Además, se enfatiza la pequeñez y blancura de los dientes enlazando la metáfora del aljófar con las gotas de rocío:

Eran aljófares tales,
que hasta *al* rosío del alba
hace a su *pequeña* salva,
porque ni admiten iguales (vv. 40-43)

Con el fin de realzar el candor y la diafanidad de su cuello, se remite al carro de Apolo, tópico frecuente para retratos femeninos («En blancura era su cuello, / tan cristalino y bizarro, / como lo es de Apolo el carro», vv. 46-47). Como acabado final de la pintura, se describe las manos de Madrona («Eran las manos perfetas / que vi, en talle tan gentil», vv. 48-49), con imágenes florales y una paleta más colorida («*en* fertilizado abril / de lirios, *asancar*, mosquetas», vv. 50-51). En los últimos versos del discurso, el emisor expresa su admiración hacia la hermosa dama («le *entragué* memoria y seso, / de quien apenas le aparto», vv. 54-55).

Dentro de la comedia, esta relación destaca la belleza de la santa y presenta el amor que siente Antonio hacia ella, sentando las bases para su declaración en la trama posterior. No obstante, la selección de este pasaje, concentrado en la hermosura de Madrona y de valor secundario en la trama religiosa, manifiesta que ha prevalecido el gusto por la descripción femenina sobre el mensaje moral de la obra.

No se han localizado testimonios impresos o manuscritos de esta relación.

2.3.4. RELACIÓN DE *PARA VENCER A AMOR, QUERER VENCERLE*

Salida de la pluma de Calderón hacia 1635³⁴⁰, esta comedia de género palatino se publicó en la *Parte siete* de *Comedias nuevas escogidas* (1654)³⁴¹, *Sexta parte* (1683)³⁴² y en una suelta (1689)³⁴³. Además, se representó en Valencia (1644), Valladolid (1688, 1691, 1698),

³⁴⁰ Campbell Manjárez, Ysla, 2003, p. 317.

³⁴¹ Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, tomo I, p. 402.

³⁴² Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, tomo I, p. 372.

³⁴³ La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p.

Madrid, donde gozó de gran fortuna en corral (1650-1651) y Palacio Real (1675, 1685, 1687, 1697), y Cádiz (1698)³⁴⁴. José María Viña Liste editó en 2010 esta obra, que casi no ha sido estudiada por la crítica actual³⁴⁵.

Se narra en ella la siguiente historia. César, sobrino y sucesor del duque de Ferrara, propone matrimonio a su prima, Margarita. No obstante, la altiva dama le cuenta que su padre le obliga a casarse con él y pide que cancele la boda sin revelar la causa. Afligido por su negativa, el galán asiste al emperador en la guerra contra los traidores. Matilde, baronesa de Moblán, cuyo padre murió en una rebelión de la plebe, les ofrece entrada a su país. Por el heroísmo del protagonista, la tropa del emperador logra la victoria. Encuentran el cadáver de su criado, Celio, y lo toman por él. César no aclara la confusión y se presenta como Celio, para que, con la noticia de su muerte, se quede Margarita como única heredera del ducado.

César acude con el emperador a Ferrara por la sucesión de Margarita en el título, y allí se encuentra con la dama. Sin embargo, ella mantiene su rigor ante sus ruegos. El emperador perdona el engaño de César y lo nombra duque de Ferrara. Matilde, enamorada de César, quiere casarse con él. Arrepentida y celosa, Margarita ya no siente desprecio hacia su primo sino afecto. No obstante, el galán decide tomar a Matilde como esposa. Margarita confiesa la verdad y César y Matilde se prometen matrimonio.

La relación de esta comedia consiste en un romance de 212 versos con asonancia en (a-e). Lo pronuncia Margarita en la primera jornada de la obra, cuando rechaza la propuesta de matrimonio de César e intenta disuadirle de su idea. La dama empieza su discurso encomiando al galán (vv. 1-30). Indica que, además de compartir el mismo linaje ilustre con ella («el oro de nuestros pechos / brille con un mismo esmalte», vv. 7-8), su pretendiente también es famoso por su gallardía con las damas, osadía en el campo de batalla («pues siendo en la corte Adonis, / sois en la campaña Marte», vv. 11-12) y erudición («Vuestro ingenio en todas cuantas / buenas letras hay», vv. 13-14). Por añadidura, también es un fiel

55.

³⁴⁴Ver CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=576&mode=indice&letter=p>. Ver también Lázaro Bruña, José María, 2020.

³⁴⁵ El único estudio monográfico localizado es el citado de Campbell Manjárez, Ysla, 2003.

amante («nadie / supo adorar más rendido, / supo querer más constante», vv. 22-24), mérito más importante a ojos de la dama:

esta pasión
es el crisol del examen
de todos, porque ni noble,
ni entendido, ni galante,
ni valiente saber ser
el hombre que amor no sabe (vv. 25-30)

Pese al amor del galán, («Yo, que de tantas finezas, / bien que *indignes* de emplearse / tan mal, el objeto he sido», vv. 31-33), Margarita reconoce que no puede corresponderle y está dispuesta a presentar sus razones («si ya tantos ejemplares / como hay en el mundo no tratara / de disculparme», vv. 40-42). En primer lugar, argumenta que no es fácil suscitar amor («en los sagrados atares, / de agradecidas finezas / tan pocas lámparas arden», vv. 44-46). A continuación, evoca la causa que llevó a concertar su matrimonio (vv. 49-96). Señala que, después de la muerte del duque, ella y César tienen el mismo derecho a la corona («concurrimos iguales / al derecho del estado», vv. 54-55), pero debido a su condición de mujer, su primo heredará el título en vez de ella, por lo que se queja de la injusticia que sufre por ser mujer («¡Oh mal haya ley infame / que dice que las mujeres / no son de mandar capaces!», vv. 64-66). Ocupado por la guerra contra los rebeldes, el emperador no puede atender la disputa entre los dos (vv. 67-82), motivo por el que los súbditos de Ferrara abogan por su unión como solución al problema («fue nuestro casamentero / el vulgo, cuyo dictamen, / de unos, César, aplaudido», vv. 89-91). El padre de Margarita acepta esta idea e intenta convencer o imponer a su hija ese matrimonio («o ya imperioso me mande / o ya templado me ruegue / que con vos, César, me case», vv. 94-96).

A pesar de su carácter altanero («Yo, que por mi natural / condición tan arrogante, / tan altiva, tan soberbia», vv. 97-99), la dama se somete a la insistencia («mil días ha que divertía / esta plática, hasta hallarme / hoy tan vencida a su ruego», vv. 107-109) y al rigor de su padre («pasándose lo afable / a cruel, temí en *tu* voz, / las iras de su semblante», vv. 110-112). Confiesa dar su aprobación por temor y respeto a la autoridad paterna y no por voluntad

propia («Aquesto me ha ocasionado / a darle aquel sí, sin darle / las reservadas disculpas», vv. 113-115), y quiere aprovechar esta ocasión para declarar sus sentimientos al galán, expuestos en los versos 127-174.

En primer término, la dama admite los méritos de César y la conveniencia de casarse con él, pero siempre lo ha visto como primo en vez de esposo, y no es capaz de transformar su respeto en amor («mas todo esto no es bastante / a que un día el afecto / de extremo a extremo se pase», vv. 132-134). Margarita entonces expresa su tajante rechazo valiéndose de una amplia enumeración, rematada por una fórmula ligada a los tópicos de la inefabilidad:

el miraros como a dueño
una novedad tan grande,
un desagrado, un *honor*,
un miedo, un temor cobarde,
un embaraso, un respeto,
un no sé cómo le llame (vv. 145-150)

Además, se juega con un refrán, que afirma la fuerza de los vínculos de sangre, para pedir a César que no la fuerce al casamiento:

«la sangre sin fuego *herve*»,
dicen adagios vulgares;
pues ¿no será tiranía
añadir fuego a la sangre? (vv. 155-158)

Margarita sostiene que los beneficios del matrimonio no le harán cambiar de idea (vv. 160-163). Sin atreverse a contradecir a su padre, asiente dar su mano a César, conteniendo su denegación, lamentos y quejas, «que ahora por testigos salen», (v. 174). A continuación, recuerda la dama las virtudes de su interlocutor, presentadas anteriormente, con el fin de persuadirle a la renuncia del matrimonio (vv. 175-196). En versos de estructura paralela, argumenta que un hombre noble, valiente, sabio y galante como él sabrá defender a una mujer desamparada («Si sois noble, una mujer / os suplica que le ampare / vuestro valor», vv. 177-179), perdonar su ofensa («si sois valiente, rendida / hoy a vuestras plantas yace, / pidiendo perdón»), vv. 181-183), entender la consecuencia de violentar la voluntad de alguien («una

estrella rebelde / se vence mal, nunca o tarde», vv. 187-188), y reconocer que, en estas circunstancias, olvidarse de ella es la mayor fineza que puede hacer hacia su amada («pongáis su amor en olvido, / que es la fineza más grande / que podéis hacer por ella», vv. 191-193).

El discurso llega a su fin, y la dama pide que guarde en secreto su confesión para que los demás no sepan la causa por la que se cancela la boda («no ha de saber mi padre, / vasallo, deudo ni amigo / que de mí la causa nace», vv. 200-202). En los últimos versos, insiste de nuevo en su negativa y advierte al galán de la consecuencia de obligarle al matrimonio («ved si será bien que os llame / “esposo y dueño” después / quien esto os ha dicho antes», vv. 210-212).

Este parlamento presenta la relación entrelazada por amor y poder entre Margarita y César, conflicto dramático de la obra. Además, quedan manifestadas en él la altivez y ambición de la dama, así como la fineza del galán.

Se conservan cuatro testimonios impresos de este texto, todos del siglo XVIII, y un manuscrito, posiblemente de hacia 1650³⁴⁶.

2.3.5. RELACIÓN DE PROCEDENCIA NO IDENTIFICADA

Esta relación de 299 versos, escrita en romance con asonancia en (a-a), manifiesta la queja de un amante agraviado por la deslealtad de su amada. Primero, se disculpa por sus lamentos (vv. 1-8) e indica el fingimiento de la dama (vv. 9-34). Entre los versos 35 y 163, recuerda todo el proceso de enamoramiento. Se refiere al afecto que le mostró la dama y las muchas formas en que lo expresaba («ya de equívocos sutiles / ya de amorosas palabras, / ya de señas, ya de gestos», vv. 43-45). Narra con una metáfora bélica cómo se quedó sin defensa ante esta pasión tan avasalladora:

para combatir mi fuerte
fueron eficaces balas,
pues apenas vi venir
así a mi fuerte su carga,

³⁴⁶ Ver Anexo 2.

cuando me di por vencido (vv. 51-55)

Por miedo a que esta vehemencia fuera transitoria y no constante, el emisor decidió rechazar este fuego ciego que le quiso invadir, para no repetir el mismo destino que las figuras bíblicas del rey David, san Pedro y Sansón (vv. 95-96). Mas fue imposible el resistirse a su tiranía, reforzada de nuevo por la metáfora militar:

Prosiguiendo tu afición,
fuiste atacando la plaza,
doblando las baterías,
hasta que de mi constancia
viste postrado el valor,
siendo alfombra de tus plantas
el que pocos días antes
fue trono de mi arrogancia (vv. 104-111)

Al final, el galán se sometió por completo a la dama. Encomia ahora rendida y amorosamente la beldad que llegó a gozar («esa deidad soberana, / ese asombro de hermosuras / y esa belleza tan rara», vv. 123-125), no sin inseguridad y dudas de sí mismo, expresadas mediante una disociación del «yo» («que mil veces preguntaba / a mí mismo por mí mismo / y a mi cuerpo por mi alma», vv. 127-129). Ante esto, el enamorado explica su actitud con un verso inicial que continúa la metáfora bélica, pero derivando luego hacia la pleitesía que recuerda el código de amor cortés:

milité bajo tu imperio
con humildad cortesana,
amante seguí tus pasos,
leal admití tus ancias,
cortés padecí tus iras,
tierno idolatré en tus aras (vv. 140-145)

Así rememora la bonanza del amor entre los dos, acumulando términos sobre sus efectos positivos:

logré de dichas, de gracias,
de gustos y pasatiempos,

de finezas, de palabras,
de ternuras, de favores,
y conversaciones varias (vv. 149-153)

No obstante, esta felicidad no tardó en transformarse en lágrimas de sufrimiento («de los ojos cristalinos / se salen a las ventanas, / liquidados en cristales», vv. 158-160), cuya causa se explica entre los versos 164 y 265. De entrada, el protagonista enumera las penas que padeció por el desamor, en correlación y contraste con la cita de arriba sobre la dulzura del sentimiento amoroso:

de contiendas, de venganzas,
de celos, de presunciones,
de competencias, de hazañas,
de evidencias, de traiciones,
de ingratitudes y trampas (vv. 171-175)

A continuación, protesta contra las mudanzas de la amada, que favorece a otro hombre, y la falsedad con que disimula sus mentiras repetidamente (vv. 177-211). Pide una solución para esta situación tan injusta y niega aceptar más excusas, ya que sus propios ojos han sido testigos de su infidelidad (vv. 212-238). Atormentado por la envidia y los celos, el emisor hace la siguiente exclamación impregnada de congoja:

¡Ay cielos! ¡La habla me falta!
La *lenga* se me estorpece,
y se me entenece el alma
al referir... ¡ah, infortunios! (vv. 239-242)

Vuelve a confirmar la actuación infiel de la dama con suficientes pruebas (vv. 252-265). Después de haber aclarado estos motivos, cierra su discurso solicitando de nuevo una respuesta y un cambio de actitud en ella (vv. 286-294).

Se conserva esta relación en un manuscrito de finales del siglo XVII o principios del siguiente³⁴⁷.

³⁴⁷ Ver Anexo 2.

2.3.6. RELACIÓN DE *LA SEGUNDA CELESTINA*

Al fallecer en 1675, Agustín de Salazar y Torres dejó inconclusa esta obra, completada y perfeccionada por Sor Juana Inés de la Cruz, para su representación en la corte en 1676. Se publicó en suelta quizás poco antes de 1700. También se han hallado otras dos impresiones posteriores, carentes de fecha. Juan de Vera Tassis y Villarroel, amigo y editor del dramaturgo, dio otro final a la pieza cuando preparaba el segundo tomo de las comedias salazarianas y la publicó en 1681 bajo el título de *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo*. Tuvo el honor de representarse en Palacio (1676, 1683, 1696)³⁴⁸. La versión rematada por la monja mexicana se había considerado perdida erróneamente hasta que Guillermo Schmidhuber de la Mora localizó en 1989 la mencionada suelta, donde figuraba solo el nombre de Agustín de Salazar. El mismo estudioso atribuyó su final, anónimo, a sor Juana en su edición de 1990³⁴⁹. Esta teoría, apoyada en suficientes evidencias, ha sido aceptada por la crítica³⁵⁰.

En esta comedia, Don Juan, tras haber herido a Don Diego, embozado, con quien cree que le engaña su dama, Doña Ana, pasa tres años en Flandes antes de regresar de nuevo a Sevilla. De camino, corteja a Doña Beatriz, pero la dama lo rechaza. Doña Ana, su prima, cuenta a Celestina, a quien acuden las damas para recibir consejos de amor, que Don Juan cree equívocamente que le traiciona. En casa de Doña Ana, el galán acusa a la dama de deslealtad, y expresa su amor a Doña Beatriz, pero ella le reprocha su atrevimiento.

Doña Ana invita a su casa a Celestina para localizar al amado de Doña Beatriz. La dama también aclara el malentendido con Don Juan. Llega Don Luis, su padre, de repente, y para darle explicaciones, Celestina le miente diciendo que Don Juan estaba impidiendo a su criado, Tacón, robar una joya. Las damas descubren que Don Diego, que también viene, es el amado de Doña Beatriz y pretendiente de Doña Ana. Se enteran de que Tacón, para vengarse de

³⁴⁸ Ver CATCOM: <https://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>.

³⁴⁹ Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*. Ha continuado sus estudios iniciales en Schmidhuber de la Mora, Guillermo, 2007, 2012, y recientemente en Schmidhuber de la Mora, Guillermo, Peña Doria, Olga Martha, 2020.

³⁵⁰ Sabat de Rivers, Georgina, 1992; O'Connor, Thomas Austin, 1992; Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La gran comedia de la segunda Celestina* (facsimil). En un artículo reciente, se ha indicado la posible autoría de Antonio de Solís y Rivadeneyra de la parte anónima de la obra. Ver Hernández-Lorenzo, Laura, Byszuk, Joanna, 2022, p. 10.

Celestina por el asunto de la joya, la va a entregar a la justicia como hechicera, y van a la casa de esta, disfrazadas, para avisarle. Allí se encuentran con Don Luis, que les ha estado siguiendo. Llega Tacón con la justicia, y Don Juan y Don Diego defienden a las damas contra los aguaciles, que las toman por cómplices de Celestina. Al final, se aclaran las sospechas y celos entre los amantes, y las dos parejas se prometen matrimonio.

La relación de esta pieza es un romance de 233 versos, con asonancia en (i-a). La pronuncia Don Juan en la primera jornada de la comedia. En ella recuerda a sus criados el suceso que le ha llevado a vivir en Flandes hasta su regreso a Sevilla ese día (vv. 1-69), y refiere su encuentro en el bosque con una hermosa cazadora de la que se ha enamorado (vv. 70-233). Aunque este pasaje salió de la pluma de Salazar y Torres, hay pruebas de que la coautora también dejó sus huellas, como se detallará más adelante.

Para empezar, evoca el galán su enamoramiento y cortejo a Doña Ana («Amante, pues, de sus luces, / en continua porfía / de mis quejas», vv. 9-11), y la correspondencia de esta a su amor («Amante y correspondido, / ondas surcaba tranquilas / en los piélagos de amor», vv. 19-21). Sin embargo, una noche, Don Juan encuentra a su amada hablando con un hombre embozado por la reja de su casa, y se bate con él bajo el impulso de los celos. Al final, hiere a su contrario y, ofendido por la traición de la dama y sin poder averiguar la identidad de su rival, viaja a Flandes y pasa tres años allí, hasta que un asunto familiar le trae de vuelta a Sevilla.

A continuación, Don Juan relata el lance amoroso (vv. 70-233). En primer lugar, presenta la amena vista de un bosque cerca del Guadalquivir, un *locus amoenus* que sirve como telón de fondo para la aparición de la figura femenina (vv. 80-103). Se describe la típica confusión del canto de pájaros y del aroma de las flores en este sitio, mediante el recurrente empleo de la sinestesia:

tan suave
por la sonora armonía
de las aves, tan fragante
por los ámbares que respiran
las rosas, que mal pudiera
destinguir veloz la vista

unas flores que cantaban
de unos pájaros que olían. (vv. 82-89)

Le llama la atención un sonido, cuyo origen se oculta detrás de unas ramas, «verdes corazones» (v. 100) que se mueven con el aire («cuando el viento las irrita, / temerosamente laten, / vistosamente palpitan», vv. 101-103). Aparece ante él una cazadora, cuya belleza se retrata detalladamente en los versos 104-189. En conexión con el tópico de la incapacidad de los pintores frente a un modelo perfecto, indica el emisor, análogamente, la imposibilidad de describir la hermosura de la dama, totalmente idealizada:

ni el pensamiento pudiera
—que es quien más perfecto pinta—
bosquejar de sus reflejos
aun las luces más remisas (vv. 112-115)

Se acentúa esta cualidad impecable («solo en su beldad se mira / una perfección que es menos / imaginada que vista», vv. 117-119), y se descubre, en los versos siguientes, su vestimenta («Era el exterior adorno / del justillo y las basquiña / azul y plata», vv. 120-122), asociando sus colores al cielo («del mismo cielo se vista», v. 127). En la descripción del adorno que lleva en el cabello («Azules y blancas plumas / los bellos risos matisan», vv. 128-129), la dama se transforma, de diosa de la guerra, en diosa del amor mediante referencias mitológicas («que las insignias de Marte / eran de Venus insignias», vv. 130-131)³⁵¹. En contraste con estas notas coloristas, se presenta el intenso color negro de su cabellera («pero de las negras trenzas, / noche que envidiaba el día», vv. 132-133), que baila en el viento («volaban trenzas y plumas, / que unas peina y otras riza», vv. 138-139).

A los hermosos pies de la cazadora («Lo licencioso del traje / el pequeño pie a la vista / en dos átomos permite», vv. 140-142), el galán expresa su admiración en estilo directo, vinculando la figura femenina a la imagen del sol («“Ya conosco que eres sol, / pues los átomos animas”», vv. 144-145). También los pinta en el prado florido («celosas *las* encubrían / pequeñas rosas de nácar», vv. 147-148), y muestra la confusión entre sus pies y las flores, a

³⁵¹ Gasior, Bonnie L., 2008, p. 145.

causa de sus movimientos («apenas se distinguía / la flor del lazo que huella / con la misma flor que pisa», vv. 153-155). Además, se recurre al tópico de la belleza femenina, especialmente, la mirada, como arma para quienes la contemplan («lleva en armas indecisas / el plomo para las fieras, / para los hombres la vista», vv. 161-163), así como al lugar común de las pisadas que hacen brotar flores («a las flores y a los brutos, / que unas con la huella anima / y otros con el plombo hiere», vv. 166-168).

La escena siguiente, en la que la dama se lava las manos en el arroyo, se la ha considerado como la más brillante del parlamento, con un sentido de desorientación, reforzada por el uso de la sinestesia y el quiasmo³⁵². Se presenta el agua, bajo su mirada fulminante, a través del uso paradójico de imágenes de valor colorista y termológico («cristalinas llamas vierten, centellas nevadas rizan», vv. 172-173). Las flores también se marchitan («no hubo flor en la ribera / que no *llora* su ruina», vv. 174-175). Se emplea el binomio de blanco-rojo para describir sus manos manchadas de sangre («De las destrosadas fieras / las blancas manos teñidas», vv. 178-179), con lo cual se enfatiza la dualidad bestial-angélica de la dama³⁵³. La blancura de la piel también se destaca con el tópico de la confusión con el agua («lava *el* cristal undoso, / sin que el cristal las *distingua*», vv. 180-181). Por lo demás, su tacto tiene el mismo poder que su vista; se describe metafóricamente cómo sus manos provocan flameantes efectos luminosos en el río («Corta el agua, y más que aljófar, / blancas sentellas salpica», vv. 182-183) y la ribera («de cuyo ardor las arenas, / fueron doradas cenizas», vv. 184-185):

con la mano enciende el agua
sin valerse de su vista,
que eran ociosos sus rayos
donde la *nive* encendía (vv. 186-189)

Fascinado por su hermosura, el galán sigue a la dama y le declara su amor («torpes y remisas / fueron mis voces», vv. 197-198), pero ella se niega con altivez («me respondió: “¿Quién ha dicho / que nunca han hecho *ermonía* / esquivéz, beldad e ingenio?», vv. 206-208). Esta *agudeza* de Doña Beatriz, según Schmidhuber de la Mora, es un reflejo de la propia Sor

³⁵² Gasior, Bonnie L., 2008, p. 146.

³⁵³ Gasior, Bonnie L., 2008, p. 146.

Juana, afanosa por retratarse a sí misma en sus obras³⁵⁴. Dicho esto, la mujer se retira a una quinta, dejando solo y confuso al enamorado. La relación termina resumiendo la situación en que se halla Don Juan: en Sevilla le espera un asunto familiar pendiente de solución, una venganza que cumplir, contra Doña Ana y su amante, y, sobre todo, el nuevo sentimiento despertado por la bella cazadora. En los últimos versos, se expresa esta pasión en conexión con el tópico de la herida de amor:

aunque ya de su vista
me ausenté, si va en el alma
impresa, no es medicina
el que *huye* del acero
cuando ya llevo la herida. (vv. 229-233)

Este parlamento, que refiere el lance que condujo a la salida del emisor de Sevilla y su enamoramiento de una dama, establece la situación inicial de la obra: la compleja relación entre Doña Ana, Doña Beatriz, Don Juan y Don Diego, entretejida de amor, celos, malentendidos, traición y venganza, que se desarrollará en el resto de la comedia.

No se han localizado testimonios impresos de esta relación, pero se conserva en dos manuscritos, uno quizás de hacia 1650, el otro del siglo XVIII³⁵⁵.

2.3.7. RELACIÓN DE *RENDIRSE A LA OBLIGACIÓN*

Esta obra fue fruto de la colaboración entre los hermanos Diego (1619, Sevilla-1673, Madrid) y José (1629, Madrid-1678, Madrid) de Figueroa y Córdoba, dramaturgos especializados en fiestas teatrales palaciegas que compusieron comedias juntos o por separado. Autores fecundos, discretos y dotados de ingenio cómico, gozaron de aprecio en la corte y se les concedió el hábito de Alcántara en 1640 y 1649, respectivamente³⁵⁶. De sus

³⁵⁴ Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, p. 8 (presentación de Octavio Paz); Schmidhuber de la Mora, Guillermo, 1993, pp. 62-63; 2007, p. 43.

³⁵⁵ Ver el Anexo 2.

³⁵⁶ Para los datos biográficos, sigo los estudios clásicos de Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, p. XXX, Cotarelo y Mori, Emilio, 1919, pp. 149-191 y también Urzáiz Tortajada, Héctor, 2016, pp. 759-760.

composiciones dramáticas se estudia y se cita, principalmente, *Mentir y mudarse a un tiempo*, creada en 1657 y estrenada en Palacio Real en 1658³⁵⁷. La comedia en cuestión se publicó en la *Parte treinta y cuatro de comedias escogidas* (1670)³⁵⁸, y no se registran noticias de sus puestas en escena en esta centuria. Muestra mucha semejanza con *El favor agradecido*, de Lope. Según Cotarelo y Mori, los pasajes de poesía lírica contenidos en ella deben corresponder a Diego, y la parte cómica a su hermano³⁵⁹.

En esta pieza, Fernando, caballero español, se encuentra con Federico, príncipe de Nápoles, en un castillo abandonado donde vive escondido en medio del bosque. Este, enamorado de Margarita, duquesa de Bretaña, había herido de muerte por celos a su prometido, Enrique. No obstante, él sobrevivió y se casó con la duquesa la misma noche. Federico acudió a la fiesta de bodas y declaró su amor a la dama, pero ella llamó a sus guardias. El príncipe mató a Enrique y escapó.

El conde Alberto de Bretaña salva de un naufragio al príncipe Arnaldo de España, pretendiente de Margarita; a Juana, vestida de hombre y enamorada de Fernando, cuyo hermano había muerto por accidente en manos de este en Madrid, y a Carlos, duque de Borgoña, que se presenta como embajador. La duquesa ofrece su mano a quien detenga o mate a Federico, sin saber que este, disfrazado, trabaja para Fernando en su jardín. Carlos la presiona para que se case con él bajo amenaza de guerra, pero Federico la defiende. También impide al duque llevársela, y Margarita le queda agradecida. Llega Carlos con sus armadas a entablar guerra con Bretaña, y Federico, embozado, acude a la ayuda de la duquesa con los soldados de Nápoles y vence al duque. Al final, Federico se descubre y admite que es el homicida de Enrique. La duquesa, movida a perdonarle por su fineza y auxilio, le da su mano. Juana también revela su identidad y se desposa con Fernando.

La relación tratada aquí es un romance de 297 versos con asonancia en (e-o). Pertenece a la primera jornada, y en él Federico narra a Fernando el suceso que le lleva a esconderse en el antiguo palacio. En los primeros quince versos, el emisor se presenta brevemente, dando a

³⁵⁷ Urzáiz Tortajada, Héctor, 2016, pp. 758-784. Rivas, Aida Harriet, 1978; Fausciana, Emily, 2012.

³⁵⁸ Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, tomo I, p. 409.

³⁵⁹ Cotarelo y Mori, Emilio, 1919, p. 181.

conocer su nombre, origen y título («soy Federico, / hijo del rey Clodoveo / de Nápoles», vv. 4-6). Refiere la vida tranquila que vivió en Nápoles «sin haber sentido el fuego / de amor, ni sus tiranías» (vv. 17-18) y entregado a actividades propias de un noble caballero, expuestas en una breve enumeración reforzada por una estructura paralelística con llamativa anástrofe:

ocupado en el honesto
ejercicio de los libros,
del bridón en el manejo,
del negro acero en las líneas,
de la caza en el experto
aparato de la guerra (vv. 19-24)

No obstante, esta calma finalizó con la llegada de un pintor que llevaba consigo un retrato. La hermosura de la mujer que aparecía en él alcanzaba tal perfección que los ojos de su contemplante «recelaron y temieron / que fuese idea y no copia» (vv. 41-42). Además, esta idealización de su belleza se acentúa en los siguientes versos:

pues en humano sujeto,
al parecer, no cabían
juntos tan raros extremos
de hermosura y perfección (vv. 43-46)

El galán, cautivado por la beldad («entre el amor y el miedo, / creí, turbado y confuso, / haberme rendido a un lienzo», vv. 49-51), preguntó por la identidad de la dama, y se reproduce la respuesta del pintor en estilo directo (vv. 52-74). Se trataba de Margarita, duquesa de Bretaña. Federico expone los hechos posteriores: la convocatoria de torneos entre los pretendientes, su llegada a Bretaña, la noticia de que Enrique iba a casarse con la duquesa y su decisión de matarle en combate, y su fascinación al ver a Margarita en persona. En este punto, se recurre al motivo de la confrontación entre original y copia del pintor para realzar la belleza de la dama («era su hermosura más / *cuando* su destreza menos», vv. 114-115).

A continuación, narra el emisor su pelea con Enrique en el torneo (vv. 116-187). Primeramente, se describe su vestimenta como parte de la ostentación («y armado de limpio acero, / matizado el fuerte arnés / de azul, amarillo y negro», vv. 117-119). Además, presenta

su montura («sobre un caballo de Frigia, / tostado alazán», vv. 122-123), enalteciendo su robustez («monte animado», v. 127), velocidad y vigor, con referencias a los elementos del aire y el fuego («excedió *los* elementos: / al viento con la herradura, / y con el relincho al fuego», vv. 131-133). Por otra parte, también lucen Enrique y sus seguidores vistosamente en el palenque («bizarramente compuestos / de *montes*, plumas, y galas», vv. 141-142). Se inicia el torneo, y Federico remite a la figura de Homero para mostrar el heroísmo y la osadía de los caballeros («Aquí la pluma de Homero / quisiera para pintarte / el valor», vv. 147-149). La violencia y el encarnizamiento de la pelea se reflejan, además, en la descripción del ambiente, de nuevo mediante una enumeración, ahora de elementos de la naturaleza («cielo», «sol», «astros», «tierra», «aire»), con estructuras que alternan el paralelismo y el quiasmo, en unos versos de sabor épico:

cubrieron de horror el cielo,
de negro vapor el sol,
los astros de polvo denso,
la tierra de espuma y sangre,
y el aire de horror y miedo. (vv. 155-159)

Federico se encuentra con Enrique, montado en «un andaluz overo / de una nube cordobesa» (vv. 169-170), y lo acomete con ferocidad («relámpago, rayo y trueno, / la lanza en ristre, le busco», vv. 171-172). Animado por los celos, hiere de muerte a su rival («allí no le derribó / mi valor, sino mis celos», vv. 182-183), y con la muerte de este, los participantes se dividen en dos grupos opuestos que lidian entre ellos: los secuaces de Enrique («Llega la guarda a prenderme, / ayudada del esfuerzo / de los fuertes cortesanos», vv. 188-190) y los demás combatientes («los nobles aventureros / en mi defensa se ponen», vv. 191-192). Con la llegada de la noche, Federico logra escaparse y llegar al desierto palacio de los difuntos duques de Bretaña. Leyendas sobre el atormentado fantasma del duque Leonelo, abuelo de Margarita, lo convierten en un lugar alejado de la gente y, por lo tanto, un albergue ideal para él («todo el sitio yermo y solo, / sin que pie humano haya vuelto / a poner aquí sus huellas», vv. 234-236).

Federico se aloja aquí y, para encubrir su identidad, se disfraza con las pieles y cadenas que le trae su escudero, quien le informa de que Enrique sigue vivo y se casará con la duquesa esa misma noche. El galán, dominado por los celos y el furor («Quedé mortal / y furioso, amante y ciego, / desesperado y celoso», vv. 266-268), decide ir a la fiesta que se celebrará con motivo del matrimonio. Revela su agitado interior mediante términos que funcionan como antítesis:

para morir, ya que muero,
con el alivio, la pena,
con la gloria, el sentimiento,
el pesar y el alegría,
con la rabia y el consuelo (vv. 277-281)

Margarita es el único remedio para apaciguar la tormenta en su pecho, aunque a costa de la vida, y el emisor recurre de nuevo a la enumeración, aquí con acumulación de términos sinónimos o cuasi-sinónimos:

porque de una vez el pecho
acabe con tantas penas,
tantas dudas y tormentos,
congojas, ansias, pesares
y desdichas, pues muriendo
tan obediente a sus ojos (vv. 287-292)

Esta idea se refuerza en los últimos versos del relato con otra serie de sustantivos que apuntan a las principales fuerzas pasionales («y en mi corazón a un tiempo / cesará el tropel confuso / de ira, amor, envidia y celos», vv. 295-297).

La primera parte de esta relación, que evoca el pasado y pone en antecedentes a los espectadores o lectores, presenta la causa que lleva a Federico a refugiarse en el antiguo palacio, el de creer haber matado a Enrique, prometido de Margarita. El resto del relato, con la mirada situada en el presente, muestra la decisión del galán de acudir a la boda de su amada, lo que abre camino para la trama principal de la comedia, desarrollada en torno a la furia de la

dama y la venganza que quiere tomar contra Federico, y al disimulo de este de su indentidad para ablandar a la duquesa con su fineza.

De esta relación se conservan cinco testimonios impresos, tres del siglo XVII y dos del XVIII, y tres manuscritos, uno de finales del siglo XVII o principios del siguiente, y los otros del Setecientos³⁶⁰.

2.3.8. RELACIÓN DE *QUERER SABIENDO QUERER, Y GRAN REINA DE TINACRIA*

Esta obra salió de la pluma de Diego de Aguayo y Terones, de cuya vida se sabe poco más que su origen cordobés. A pesar de que se desconoce las fechas de su nacimiento y muerte, a través de un manuscrito fechado en 1682 de la comedia *Los valles de Sopetrán*, se logra situar su vida en pleno siglo XVII³⁶¹. La pieza en cuestión se publicó en suelta en 1764, y se conserva de ella un manuscrito del siglo XVIII³⁶², con lo cual se destaca el valor de la relación que se maneja aquí, datada entre 1661 y 1688. Desconocemos que haya noticias de su representación en el siglo XVII. Por lo demás, no ha sido tratada por la crítica.

En esta pieza, Astolfo, hermano del rey de Constantinopla, llega a Tinacria (Trinacria, la actual Sicilia) para recaudar un tributo y socorre a la reina, Diana, atrapada en el incendio que provocan para matarla su hermana Floripes y el pretendiente de esta, Enrique. Astolfo también rescata a Vencislao, primo de Diana, que recoge un retrato que él perdió y lo entrega a la reina. Astolfo se da cuenta de que ella no es otra que la hermosa mujer del retrato y se rinde ante ella. Diana finge su desdén por recato y lo rechaza. Floripes y Enrique hablan de su plan para asesinar a la reina. Llega gente y Enrique huye, y Diana toma a Astolfo por cómplice y lo encarcela. Este, sin excusarse, solo le advierte del peligro.

Diana lo visita en la prisión, y lee la carta que está escribiendo a los rebeldes, donde finge el deseo de matarla. Embozada, la reina le da la llave; cuando descubre su cara, como reina le expresa su furor y tristeza por su deslealtad. Después, Astolfo sale de su celda y entra en el

³⁶⁰ Ver el Anexo 2.

³⁶¹ Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, vol. 1, p. 45.

³⁶² Urzáiz Tortajada, Héctor, 2002, vol. 1, p. 45.

palacio, alborotado por la conspiración. En la oscuridad, está a punto de acometer por error a Diana, y ella manda ajusticiarlo, pero suspende la ejecución. Con la llegada de la armada de Constantinopla, la tropa de Tinacria queda derrotada. Sin embargo, Astolfo hace frente al ejército de su hermano y gana la guerra. Vuelve a declarar su amor a Diana, y justifica su lealtad a través de Floripes. Al final, Astolfo y Diana contraen matrimonio.

La relación estudiada aquí es un romance de 300 versos con asonancia en (e-a), extraído de la primera jornada de la comedia. En ella, Astolfo cuenta a Ricardo el amor que siente por una mujer pintada en un retrato (vv. 1-131), su viaje a Tinacria por orden de su hermano (vv. 132-210), el rescate de una dama del incendio (vv. 211-240), la pérdida del retrato y su determinación de tomar venganza de esta tierra (vv. 241-300).

Para empezar, presenta el protagonista su identidad (vv. 1-5), y evoca el entorno bélico de su infancia («escuché en la edad más tierna / o el arrullo de la caja / o la voz de la trompeta», vv. 8-10), su valor en los campos de batalla («era el acero de Marte / gobernado de mi diestra», vv. 19-20), así como sus proezas («yo a sus plantas excelsas / le rendí tantas vitorias», vv. 22-23). Refiere, a continuación, un lance que le provoca el súbito enamoramiento (vv. 25-131). Durante una tormenta, las olas arrojan una caja con un retrato (vv. 25-37), y los soldados disputan entre sí por apoderarse de ella (vv. 38-48). Al final, lo consigue Astolfo y se enamora de la hermosa mujer que ve. Defiende el contraste entre su anterior orgullo y su rendición actual con la contraposición de fenómenos y elementos de la naturaleza, reforzada por un paralelismo casi continuo:

al sol la sombra despeña,
al día emboza la noche,
al mar la tierra refrena,
a la nieve el fuego enjuga,
a la flor el aire seca,
a la hierba el hielo *abrocha* (vv. 56-61)

La vanagloria de Astolfo por sus hazañas se desvanece ante la hermosura («pudo / avasallar su belleza / con seguros de invencible / mis sentidos y potencias», vv. 75-78). Se abre, en los versos 79-126, un debate interior por averiguar esta pasión repentina. Su desazón se expresa a

través de breves interrogaciones retóricas y exclamaciones. A la pregunta que se plantea («¿Qué es esto? ¡Qué ansias! ¡Qué penas! / ¿Es amor?», vv. 82-83), da una respuesta negativa en principio («No, que no puede / una pintura perfeta / causar amor», vv. 83-85). Sin embargo, varios ejemplos le llevan a pensar que pueda ser amor («de un mármol, / de una estatua, de una piedra / se han enamorado muchos», vv. 91-93). Vuelve a contradecirse («no es amor», v. 94), señalando que lo mencionado y el retrato son de naturaleza distinta («mas el retrato no pudo», v. 111). Está indeciso entre las dos razones opuestas y, al final, acabados todos sus argumentos, se somete al amor («me di por rendido al golpe / de tan ignorada flecha», vv. 121-122), y se convierte en un devoto seguidor de la dama deificada («vivía en la adoración / de aquesta deidad suprema», vv. 125-126).

A continuación, Astolfo pasa a relatar otro asunto («Aquí doblada, / por si conduce, se queda / la hoja, y voy a otro suceso», vv. 129-131). Diana, reina de Tinacria, país sujeto a Constantinopla, se niega a entregarle el tributo pactado («o por dama, o por soberbia, / por festejada o por todo, / negó al imperio la ofrenda», vv. 138-140), por lo que viene el galán con armadas a reclamarlo («embajador suyo venga / a recobrar el tributo, / o a protestarle la guerra», vv. 146-148). Describe la navegación a favor del viento («los clarines y trompetas, / dulce lisonja del aire / entre sus ráfagas eran», vv. 156-158), y el ostentoso ornamento de los barcos:

sirviendo el cristal de espejo,
al ver tan florida selva,
cada nave en su retrato
tuvo envidia de sí mesma (vv. 163-166)

No obstante, se produce una tempestad, magnificada en sus efectos naturales («con el susto, el cielo truena, / los relámpagos deslumbran, / las nubes la lluvia aumentan», vv. 180-182), que provoca la destrucción de las naves («de los masteleros, cruje / el árbol mayor y quiebra, / desarbólanse el triquete», vv. 185-187) y la desventura de los soldados a bordo («cuál al agua se despeña, / cuál del fragmento se vale, / cuál de cobarde se queda», vv. 196-198). Astolfo y su criado se valen de un esquife, y apenas pisan la playa cuando llega a sus oídos la petición

de una mujer («es el lamento del fuego, / hiriendo el pecho y la oreja / en mí», vv. 217-219). Siguiendo su voz, halla a la dama embozada, encerrada en una habitación en llamas («toqué serrada la puerta / con llave, y que dentro estaba / la que lloraba tan tierna», vv. 224-226). Después de referir su salvamento, el emisor retoma el asunto anterior («ya es fuerza / desdoblar la hoja que antes / doblamos, si se os acuerda»), vv. 242-244). Se da cuenta de que ha perdido el retrato («Busqué un bolsillo, y apenas / llego, cuando reconosco / que me falta», vv. 252-254). Mira por todas partes («y mi cuidado no deja / sitio que el pulso y la vista / no toquen y no penetren», vv. 260-262), pero su esfuerzo es en vano. En contrapartida, halla a otro joven atrapado por el incendio («no lo encuentro, y al volverme / solo mi fatiga encuentra / a un joven casi difunto», vv. 263-265) y lo salva.

En la última parte del parlamento, declara el galán, contrariado por la pérdida del retrato en Tinacria, su determinación de vengarse de esta tierra (vv. 271-300). Con su furia, émulo al fuego volcánico («fuerzas le he de dar al Etna, / para que aborte volcanes / con el fuego que me alienta», vv. 280-282), decide devastar este reino («no ha de quedar edificio / en ella que no demuela / mi furor», vv. 283-285). Astolfo termina su discurso despidiéndose del interlocutor, para regresar a Tinacria con otra armada, y reiterando su decisión de venganza, con un nuevo bloque de versos paralelos:

para que el mundo conosca,
para que Tinacria sepa,
para que el siglo acredite,
para que el horror atienda,
para que el honor repare,
para que el gusto no tema,
que los delitos que el fuego
obró contra la belleza,
pidiendo el amor venganza,
a fuego y sangre se vengán (vv. 291-300)

Esta relación establece el inicio del conflicto que se desarrollará en la trama posterior: el dilema de Astolfo de elegir entre amor y deber, ya que la mujer del retrato que ama no es otra que la reina de Tinacria, país al que viene a cobrar tributo por la fuerza. En una situación

parecida se encuentra Diana, vacilando entre el agradecimiento y amor a Astolfo por su rescate y fineza, y el rigor y la majestad como monarca, debido a la discordia entre su patria y Constantinopla.

No se han localizado versiones impresas de esta relación, pero sí un manuscrito que la recoge, de finales del siglo XVII o principios del siguiente³⁶³.

³⁶³ Ver el Anexo 2.

CAPÍTULO III.

CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LAS RELACIONES DE COMEDIAS

Una vez analizado el contenido de cada una de las veintitrés relaciones de comedias y resaltado algunos de sus rasgos estilísticos más relevantes, conviene presentar ahora una visión conjunta de las características de estos textos, que presuntamente apuntarían a las preferencias literarias que hay detrás de su selección y recopilación en estos manuscritos.

3.1. OBRAS SELECCIONADAS

Las obras de las que se extrajeron estas relaciones pertenecen a diversos géneros dramáticos. El mayor número de piezas, once en total, puede clasificarse como comedias palatinas. Este género, de cierto «“exotismo” geográfico»³⁶⁴, crea «un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática», a través del doble distanciamiento de la acción, tanto temporal como espacial³⁶⁵. Además, suele tener «como universo social dominante el de la corte, con sus soberanos, sus grandes señores y sus altos cargos, y como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad»³⁶⁶. La situación típica que se encuentra en este tipo de obras puede resumirse en lo siguiente:

el protagonista masculino o galán principal es un español que llega solo (con la única compañía de su lacayo) a tierras extranjeras, donde pronto hallará oportunidad de medro. Este joven español (a veces un príncipe, pero más a menudo un noble medio-bajo que busca el ascenso social) gusta de exhibir su ingenio y galanura por las cortes europeas, cautivar a las damas principales y casarse con la mejor de todas³⁶⁷.

El argumento de cinco comedias palatinas del corpus se asemeja bastante a la presentada arriba: en *Industrias contra finezas*, Fernando, hermano del rey de Bohemia, llega a Hungría y

³⁶⁴ Arellano Ayuso, Ignacio, 1996a, p. 38.

³⁶⁵ Zugasti, Miguel, 2003, p. 163.

³⁶⁶ Oleza, Joan, Antonucci, Fausta, 2013, p. 707.

³⁶⁷ Zugasti, Miguel, 2003, p. 165.

festeja a la sucesora del trono; en *La dama presidente*, César, pariente del duque, sale de Florencia y en Génova se enamora de la hija de un noble; en *Querer sabiendo querer*, Astolfo, hermano del emperador, navega de Constantinopla a Tinacria y allí se rinde ante la hermosa reina; en *Rendirse a la obligación*, el príncipe de Nápoles va a Bretaña, atraído por la fama de belleza de la duquesa; en *El desdén con el desdén*, el conde de Urgel vive una aventura galante fuera de sus dominios, en Barcelona. Además, cinco obras se fundamentan en la relación amorosa entre damas y galanes cortesanos de tierras extranjeras: entre el hijo y la sobrina del duque de Ferrara en *La fuerza del natural*; entre la hija del almirante y el rey de Nápoles en *Primero es la honra*; de nuevo en Nápoles, entre el príncipe y su prima en *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*; entre el príncipe de Alemania y la reina de Grecia en *La victoria del amor*; otra vez en Ferrara, entre el heredero de la corona y su prima en *Para vencer a amor, querer vencerle*. Por su parte, *La vida es sueño* también se ambienta en un país lejano, Polonia, pero a diferencia de las comedias anteriores, no domina la trama amorosa, sino los planteamientos morales y políticos, con reflexiones filosóficas sobre el destino y el libre albedrío.

La comedia de capa y espada, también conocida como de enredo o de intriga³⁶⁸, o comedia urbana³⁶⁹, suele desarrollar como trama principal «los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados»³⁷⁰. Son tres obras las que corresponden a este género. *La segunda Celestina* cuenta una historia ambientada en Sevilla entretejida con malentendidos, disfraces y mañas de dos parejas. *Quererse sin declararse*, construye su trama a partir del amor con celos y disimulos entre dos jóvenes en Madrid. *El Hércules de Ocaña*, inspirada en las leyendas militares de Alonso de Céspedes, se considera también una pieza de esta clase, ya que en ella se encuadra la comedia de valientes, que tiene como protagonista al «valetón, personaje hosco y agresivo, amigo de pendencias y riñas»³⁷¹.

Hay cinco obras clasificables como de género hagiográfico o de santos. *El Job de las mujeres*, basada en la historia de santa Isabel de Portugal; *El negro más prodigioso*, donde

³⁶⁸ Arellano Ayuso, Ignacio, 1988. Sobre las distintas denominaciones del género, véase nota 3 del artículo citado.

³⁶⁹ Arellano Ayuso, Ignacio, 1996a, p. 37.

³⁷⁰ Wardropper, Bruce W., Olson, Elder, 1978, p. 194.

³⁷¹ González Cañal, Rafael, 2015, p. 125.

Filipo, un etíope feroz que hace trato con el Demonio, se convierte en un santo; *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, en la que, conmovido por la muerte de su compañero, que había profesado en la orden franciscana, el protagonista bandolero también se transforma en un devoto cristiano; y por último, *La gran comedia de Santa Madrona*, que presenta el martirio y los milagros de la santa.

No faltan géneros más elevados, como la tragedia histórica de *El conde de Sex*, basada en la historia entre la reina Isabel I de Inglaterra y su valido, el conde de Essex, a quien hizo decapitar; y *El mariscal de Virón*, cuya trama gira alrededor de la figura del duque de Birón, del tiempo de Enrique IV de Francia, ejecutado por su traición; o como la comedia heroica, con *El ejemplo mayor de la desdicha*, que dramatiza los sucesos en torno al general Belisario, del imperio bizantino. Por último, también está presente la comedia mitológica, con *También se ama en el abismo*, inspirada en dos mitos clásicos: la historia trágica entre Glauco y Escila, y el rapto de Proserpina por Plutón.

Forman parte de la nómina de autores principalmente Calderón (*La vida es sueño*, *Para vencer el amor, querer vencerle*) y dramaturgos de su escuela, como Agustín Moreto (*La fuerza del natural*, *Industrias contra finezas*, *Primero es la honra*, *El desdén con el desdén*), Agustín de Salazar (*También se ama en el abismo*, *La segunda Celestina*), Francisco de Leiva Ramírez de Arellano (*La dama presidente*), Antonio Coello (*El conde de Sex*), Juan de Matos Fragoso (*El Job de las mujeres*), Juan Bautista Diamante (*El negro más prodigioso*, *El Hércules de Ocaña*) y Cristóbal de Monroy (*Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*). No obstante, también hay dramaturgos adscritos a la escuela de Lope, aunque con una representatividad bastante menor en el conjunto de relaciones: Mira de Amescua (*El ejemplo mayor de la desdicha*), Montalbán (*El Mariscal de Virón*), Felipe Godínez (*O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*), Antonio Enríquez Gómez (*Quererse sin declararse*). Por lo demás, están los hermanos andaluces Diego y José de Figueroa y Córdoba³⁷², y otros nombres casi completamente desconocidos, como Manuel Morchón (*La victoria del amor*),

³⁷² Según Caro Baroja, el éxito de la relación sacada de su comedia *Rendirse a la obligación* es una «muestra de famas locales o circunscritos a un área». Caro Baroja, Julio, 1990, pp. 223-224.

Francisco Toribio Jiménez (*La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona*) o Diego de Aguayo y Terones (*Querer sabiendo querer*).

Todas las obras se escribieron en el siglo XVII. Algunas gozaban de bastante popularidad sobre todo en el último cuarto de la centuria, difundidas a través de representaciones, ediciones impresas y de relaciones, como *La fuerza del natural*, *También se ama en el abismo*, *La dama presidente*, *Industrias contra finezas*, *Primero es la honra*, *El negro más prodigioso*, *El desdén con el desdén* y *La segunda Celestina*. Estas piezas circulaban especialmente en el último decenio del siglo. *El Hércules de Ocaña* tiene menos éxito en estas vías y casi solo en los años 70. Hay algunas compuestas en la primera mitad del siglo XVII o en los años 50, pero que todavía tenían cierta difusión a finales de este siglo, como *La vida es sueño*, *El conde de Sex*, *El mariscal de Virón* y *Para vencer a amor, querer vencerle*; y menos frecuentemente, están *La victoria del amor*, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* y *El ejemplo mayor de la desdicha*. Es lógico imaginar que dichas comedias, por la fortuna que tenían en estas fechas, coincidentes con las de los manuscritos abordados aquí, llegaron a llamar la atención de los copistas, que vieron ocasión para incluirlas en su colección personal.

Sin embargo, también hay obras con muy limitada difusión, como el caso de *Rendirse a la obligación*, y algunas otras que, además, parecen circunscribirse a los dos primeros tercios del siglo XVII con los datos disponibles, como *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, *La gran comedia de Santa Madrona*, *Quererse sin declararse* y *El Job de las mujeres*, que se publicó, no obstante, a principios del Setecientos. Por lo demás, de la divulgación de *Querer sabiendo querer* en el siglo XVII no se conserva ninguna información³⁷³. Entonces, ¿cómo llegaron estos textos a los copistas del final de la centuria? Tal vez mediante testimonios que hoy están perdidos; o también es probable que exista una tradición previa de copiar relaciones a mano, y que los manuscritos estudiados aquí copien de aquellos. Pero esta idea habrá que justificarse con nuevos descubrimientos para salir del ámbito de la mera conjetura.

³⁷³ Para los datos de transmisión de todas estas obras en el siglo XVII, ver el Anexo 1.

Estos datos coinciden básicamente con los de las relaciones publicadas en pliegos sueltos, que provienen en su mayoría de comedias de enredo, hagiográficas y tragedias, y en muy poca medida del género mitológico, más pendiente de la espectacularidad que de la complejidad dramática; y que fueron escritas sobre todo por comediógrafos posteriores al tiempo de Lope de Vega, como Calderón, Montalbán, Enríquez Gómez, Diamante, Moreto y Monroy y Silva, que compusieron sus obras entre 1625 y 1675³⁷⁴.

3.2. CUESTIONES PARATEXTUALES Y DE ADAPTACIÓN TEXTUAL

Se puede notar, a través del cotejo de las relaciones manuscritas con las respectivas comedias, que los textos sufrieron una serie de modificaciones en su adaptación poética. Lo que hicieron los copistas no fue simplemente extraer los parlamentos de su contexto dramático, sino llevar a cabo un trabajo que supone en mayor o menor medida una injerencia, a veces incluso con conciencia de co-creador, en vez de una simple mano que contribuía a la difusión del fragmento. Además, hay que tener en cuenta la existencia de dos clases de intervenciones. La paratextual, demarcativa e identificativa, que implica el título, viene exigida por la separación del pasaje de la obra dramática y es una interferencia más variable de unos testimonios a otros. La textual, que opera sobre elementos teatrales como didascalias y marcas dialogales, por lo general presenta mayor estabilidad.

En el MSS/17516, aparte de la relación de *La dama presidente* y la de *También se ama en el abismo*, que aparecen incompletas al inicio por falta de algunas hojas, se indica la comedia de la que procede, y a veces también la voz del emisor. En la relación de *El Job de las mujeres* incluso se señala el nombre del dramaturgo. El contenido en sí no sufre ningún cambio.

En el MSS/17519 muy pocos rótulos aportan información sobre las relaciones. No identifican las respectivas obras, menos en la de *El negro más prodigioso*. Y se limitan a indicar el nombre o rango del emisor solo en los casos de *La vida es sueño* («Relación de Segismundo») y *La victoria del amor* («Otra de un príncipe»). En los demás, por lo general se

³⁷⁴ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

omite cualquier tipo de epígrafe, excepto para el texto procedente de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, donde solo se indica su condición de «relación». Además, se puede ver un poco más de intromisión por parte del copista en este manuscrito. En la relación de la comedia *La victoria del amor*, al extraer el parlamento de Pigmaleón, se elimina el primer verso, en disonancia con el resto del texto en métrica y rima («Si lo quieres saber, escucha atento»³⁷⁵). Los versos puestos respectivamente en boca del emperador («¿Cómo dijo?»³⁷⁶) y de Pigmaleón («Desta suerte:»³⁷⁷) son reemplazados en el manuscrito por un solo verso («Decía de aquesta suerte», v. 121), supuestamente con el fin de suprimir la indicación de personaje y mantener la constitución métrica de la relación. Los primeros versos de Carlos en *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* también quedan excluidos del pasaje teatral («Pudiera / escusarlo mi disgusto, / pero quiero darte gusto / ello fue desta manera»³⁷⁸); lo mismo sucede con los últimos de su relato («Mas después proseguiré, / que siento afuera ruido»³⁷⁹). En *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, el verso de Luquesio para dar inicio a su discurso también se elimina en la relación manuscrita («Algo diré de mí, pero no todo»³⁸⁰).

El copista del MSS/16295 se permitió más libertad. En la rotulación de algunos textos se señala la comedia de la que provienen³⁸¹, o el nombre del dramaturgo³⁸², mientras que en las demás relaciones se omite por completo esta información, lo que obstaculiza la identificación de sus correspondientes obras originales³⁸³. Algunas veces se conserva el nombre del emisor de la relación³⁸⁴, pero se elimina cuando este aparece en medio del parlamento para no

³⁷⁵ Morchón, Manuel, *La victoria del amor*, p. 212.

³⁷⁶ Morchón, Manuel, *La victoria del amor*, p. 213.

³⁷⁷ Morchón, Manuel, *La victoria del amor*, p. 213.

³⁷⁸ Monroy y Silva, Cristóbal de, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, p. 90.

³⁷⁹ Monroy y Silva, Cristóbal de, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, p. 93.

³⁸⁰ Godínez Manrique, Felipe, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*.

³⁸¹ *Relación de la comedia nombrada El desdén con el desdén; Relación de la comedia nombrada También se ama en el abismo; Relación de la comedia nombrada Querer sabiendo querer; Relación de la comedia nombrada Rendirse a la obligación.*

³⁸² *Relación de la comedia Para vencer a Amor, querer vencerle*, de Don Pedro Calderón de la Barca.

³⁸³ *Relación (Quererse sin declararse); Retrato (La gran comedia de Santa Madrona); Relación de la comedia (comedia no identificada).*

³⁸⁴ Carlos en *El desdén con el desdén*; Margarita en *Para vencer a Amor, querer vencerle*; Federico en *Rendirse a la obligación*; Astolfo en *Querer sabiendo querer*.

entorpecer la narración³⁸⁵. También se suprime la acotación con el mismo fin, como por ejemplo la instrucción en *Para vencer a Amor, querer vencerle*: «Esto yéndose»³⁸⁶. Además, en algunas ocasiones se omiten los primeros versos de la relación original para empezar directamente con el típico llamamiento de atención al oyente. Así sucede con el inicio del discurso de Don Juan en *La segunda Celestina*: «Si en referirlo se alivia / tal vez un cuidado, quiero / daros del mío noticia»; y también con la relación de Astolfo en *Querer sabiendo querer*: «Pues si me habéis de hospedar, / antes me habéis de escuchar, / que es crédito en mí y en vos / pues escusar es forzoso / que diga el vulgo atrevido / de los dos, que habemos sido / vos traidor, yo cauteloso»³⁸⁷. Cabe destacar que en el caso de *Quererse sin declararse*, la relación sufrió una mayor amputación al trasladarse al manuscrito. El copista recortó 125 versos para transformar el resto en un nuevo parlamento completamente comprensible, pero más ceñido a la belleza de la dama y al enamoramiento del galán.

En conclusión, cada escribiente actuó según su propio criterio y preferencia, aunque parecen pautas universales, en primer lugar, el excluir cualquier tipo de didascalia para conseguir un texto libre de marcas dramáticas, plenamente independiente de su contexto original; y en segundo lugar, el procurar mantener la métrica y fluidez del parlamento a través de la supresión (los primeros versos recortados de *La victoria del amor*, *Mudanzas de la fortuna* y *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*) o el cambio de versos. A las mismas reglas parecen atenerse, y con mayor intención, los impresos³⁸⁸. Además, en los manuscritos no son imprescindibles los datos de la comedia, el dramaturgo y la voz emisora. Estas dos últimas informaciones también son opcionales en el caso de los pliegos de cordel,

³⁸⁵ En la comedia *La segunda Celestina*, los versos «Porque más cerca murieses, / junto a tu casa vivía / en poder de un tío suyo, / mientras su padre venía / en la flota de un gobierno, / conque antes pasó a las Indias» (Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, p. 50) se ponen en boca de Muñoz, pero el copista quita esta indicación en el manuscrito como si fueran pronunciados únicamente por Don Juan, el emisor.

³⁸⁶ Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, VI, p. 1226.

³⁸⁷ Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, p. 50; Aguayo, Diego de, *Querer sabiendo querer*, p. 4. Según Cortés Hernández, muchos de los pliegos también empiezan a reproducir los pasajes teatrales en el verso posterior a la marca oral de «escucha» u «oye».

³⁸⁸ Por ejemplo, la relación impresa de *La victoria del amor* también salta el inicio del discurso del protagonista (Cortés Hernández, Santiago, 2008, 57A, 57B). Otra relación de *El conde de Sex* omite los dos primeros versos con métrica y rima irregulares (RAE 39-VII-15(26)). En otra relación de *También se ama en el abismo* se reemplazaba el primer verso de «Ya que es forzoso» por «Supuesto que ya es forzoso» para formar el octosílabo (Cortés Hernández, Santiago, 2008, 120C).

aunque aparecen mucho más frecuentemente que en los testimonios manuscritos³⁸⁹, mientras que siempre se facilita en ellos el título de la obra.

3.3. CARACTERÍSTICAS LITERARIAS DE LAS RELACIONES MANUSCRITAS

Las relaciones seleccionadas para imprimirse en pliegos sueltos están principalmente en forma de romance; en rarísimas excepciones aparece el soneto u otros versos endecasílabos. Alrededor del 70% de ellas proceden de la primera jornada de la comedia. En su mayoría, son explicaciones de la situación inicial de la obra, relatos autobiográficos puestos en boca de los personajes principales, sobre los cuales parte la acción dramática, o discursos que remiten a sucesos precedentes, con independencia de la trama representada³⁹⁰. Además, García de Enterría observa, sobre una pequeña muestra de textos, que son de carácter totalmente narrativo, con enfoque retrospectivo e inteligibles en sí, sin necesidad de acudir a la obra para comprender lo relatado. Su lenguaje es conceptuoso, alambicado, pero también ajustado al gusto popular³⁹¹. En comparación con estos rasgos, a continuación se presentan las características de las relaciones manuscritas tratadas aquí.

3.3.1. EXTENSIÓN

La extensión de estas relaciones de comedias manuscritas varía enormemente de una a otra³⁹². Entre los veintitrés pasajes teatrales, cuatro superan los trescientos versos: *El desdén con el desdén* (311), *El negro más prodigioso* (316), *La victoria del amor* (371) y *El Hércules de Ocaña* (373). Bajo la extensión de entre doscientos y trescientos versos, ambos incluidos, es donde se agrupa la mayoría de las relaciones analizadas. Son nueve en total: *Para vencer a*

³⁸⁹ En el corpus que maneja Cortés Hernández, se indica el nombre del autor en 139 casos, casi la mitad del número total de testimonios (297). En 43 situaciones se señala el género de la voz emisora. En los manuscritos estudiados aquí, solo se proporcionan estos datos en cuatro casos en total.

³⁹⁰ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

³⁹¹ García de Enterría, María Cruz, 1973, pp. 353-360.

³⁹² El cómputo de versos a veces difiere del que presenta el parlamento en la comedia, no solo por las intervenciones indicadas, sino también por la ocasional omisión o separación incorrecta de versos.

Amor, querer vencerle (212), *La segunda Celestina* (233), *Industrias contra finezas* (248), *La dama presidente* (256), *El mariscal de Virón* (272), *También se ama en el abismo* (295), *Rendirse a la obligación* (297), *Querer sabiendo querer* (300) y la comedia no identificada (299). Hay siete que tienen entre cien y doscientos versos: *Primero es la honra* (108), *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* (123), *El conde de Sex* (126), *El Job de las mujeres* (130), *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* (156), *El ejemplo mayor de la desdicha* (175) y *La fuerza del natural* (194). Por último, hay tres que tienen menos de cien versos: *La vida es sueño* (71), *La gran comedia de Santa Madrona* (55) y *Quererse sin declararse* (48), esta última bastante recortada al trasladarse al manuscrito, pues en la comedia la relación tiene 173 versos.

Según la tendencia tipográfica en la impresión de relaciones de comedias, es decir, reproducir el texto en dos columnas en pliegos de dos hojas en 4º, los pasajes de extensión de 230-400 versos son ideales para adaptarse al formato de este soporte³⁹³. Los que tienen menos de 200 versos apenas cubren dos páginas y media, causando desaprovechamiento del espacio, como se aprecia en el caso de *La fuerza del natural*³⁹⁴. Con el fin de no dejar ningún folio en blanco, se tuvo que adoptar medidas especiales para los parlamentos de reducida extensión, como por ejemplo, imprimir los textos en una columna, en *El conde de Sex*³⁹⁵, o utilizar una sola hoja, como el caso de *El Job de las mujeres*³⁹⁶. Otra posible solución es imprimir las relaciones junto con otros tipos de composiciones. García de Enterría indica que, en el siglo XVII, se daba la práctica entre los impresores sevillanos de usarlas como material de relleno para los pliegos sueltos, antes de que se formara la moda editorial³⁹⁷.

Por lo demás, de algunas relaciones no se conocen versiones impresas; ocurre con las de *Primero es la honra*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La vida es sueño*, *La gran comedia de Santa Madrona* y *Quererse sin declararse*. El hecho de que les ocurra lo mismo a

³⁹³ Cortés Hernández, Santiago, 2008.

³⁹⁴ Ver el Anexo 4, figura 4.

³⁹⁵ Ver el Anexo 4, figura 5. Además, en este caso concreto, al tratarse de una relación con versos endecasílabos, habría obligado a reducir demasiado los tipos si se hubiera impreso a dos columnas.

³⁹⁶ Ver el Anexo 4, figura 6.

³⁹⁷ García de Enterría, María Cruz, 1989, p. 146.

muchas de las ciento ochenta relaciones de los dos volúmenes manuscritos conservados en la Real Academia Española que maneja González Cañal, nos lleva a una tercera probabilidad, como indica el autor: «[...] estos textos están copiados a partir de las comedias que se publicaron sueltas. ¿O es que se han perdido más relaciones impresas de las que creemos?»³⁹⁸.

3.3.2. MÉTRICA Y RIMA

Todas las relaciones están en octosílabos excepto *El conde de Sex* y *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, donde se usa el metro más culto de la silva, combinando versos heptasílabos y endecasílabos. Casi todas las octosilábicas toman la forma usual del romance, opción predilecta en los pliegos de cordel en general³⁹⁹, y la más apropiada para relaciones, según el consejo de Lope de Vega en su *Arte nuevo* («las relaciones piden los romances», v. 309)⁴⁰⁰. El monólogo de Segismundo tiene la peculiaridad de estar en décimas, lo cual también coincide con la propuesta del Fénix («las décimas son buenas para las quejas», v. 307)⁴⁰¹.

En cuanto a la rima, como corresponde al romance, la mayoría de las relaciones presentan versos asonantados, con posibilidades como (a-a), (o-e), (e-a), (i-a), (a-o), (i-o), (o-a), (e-o) y (a-e). Sin embargo, para los dos casos de silva mencionados arriba, donde se describe una sensual escena de baño (*El conde de Sex*) y la vistosidad de unas fiestas y la entrada ceremoniosa de los caballeros (*Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*), así como en la relación de *La gran comedia de Santa Madrona*, que alaba la belleza femenina, se utiliza la consonancia pareada, una rima más refinada. Además, en el parlamento extraído de *El Job de las mujeres*, la asonancia alterna de la relación en (i-a) no se mantiene a lo largo del texto: en un pasaje también dedicado a la descripción de la hermosura de dama (vv. 61-96), se varía la asonancia del romance, en (a-a), y se combina con una rima más artificiosa en eco entre final de verso e inicio del siguiente, formando unidades de cuatro versos.

³⁹⁸ González Cañal, Rafael, 2020, p. 196.

³⁹⁹ García de Enterría, María Cruz, 1973, p. 157.

⁴⁰⁰ Pedraza Jiménez, Felipe B., 2020, p. 157.

⁴⁰¹ Pedraza Jiménez, Felipe B., 2020, p. 157.

Por otro lado, muchas veces, el comienzo de las relaciones está bastante descuidado en lo referente a la métrica y rima, y no guarda uniformidad con el resto del texto. Así ocurre en *La fuerza del natural*, *Industrias contra finezas*, *El conde de Sex*, *La vida es sueño*, *También se ama en el abismo*, *Quererse sin declararse*, *Para vencer a amor, querer vencerle*, *Rendirse a la obligación*⁴⁰².

3.3.3. FUNCIONALIDADES DRAMÁTICAS

Entre todas las relaciones manejadas, diecisiete proceden de la primera jornada de la obra, y tres están extraídas de la segunda (*Primero es la honra*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* y *El Hércules de Ocaña*), mientras que dos provienen de la última (*El ejemplo mayor de la desdicha* y *El mariscal de Virón*)⁴⁰³.

En relación con la procedencia de estos fragmentos, se distinguen tres tipos de funciones que desempeñan dentro de las obras teatrales. Los que provienen de la primera jornada son los que se localizan al principio de la trama y, por consiguiente, suelen poner en antecedentes a los espectadores y contextualizar el momento presente, proporcionando informaciones básicas sobre la situación dramática, tales como los personajes principales, tiempo y espacio, etc. También permiten establecer la situación inicial de la obra, por ejemplo, indicar la relación amorosa entre galán y dama, o la enemistad o competencia entre algunos personajes; e introducir el conflicto teatral, ceñido este, en términos generales, a dos temas fundamentales: el amor y el honor.

Las relaciones de *La fuerza del natural* y *También se ama en el abismo* presentan el amor del galán hacia la dama, y el obstáculo que impide a este conseguir su favor. A partir de esta situación arranca y se desarrolla la trama que concluye dando solución al conflicto amoroso. Parecida circunstancia dramática se da en *La dama presidente*, *La segunda Celestina*, *Industrias contra finezas*, *El desdén con el desdén*, *Rendirse a la obligación* y *Querer*

⁴⁰² Cabe mencionar que, entre las relaciones cuyos inicios guardan concordancia con el resto del texto, las de *La victoria del amor*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* y *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* lo consiguen a través de la supresión de los primeros versos. Cfr. notas 375, 378 y 380.

⁴⁰³ De una relación se desconoce la jornada, al no haberse podido identificar la comedia de la que proviene.

sabiendo querer. No obstante, en estas relaciones se narran, además, los sucesos que llevan a los protagonistas a encontrarse con las damas, y se mencionan figuras que complican el enredo dramático, por ejemplo, otros pretendientes de la amada. En la de *El conde de Sex* se relata el auxilio de la reina por parte del conde, y el afecto por ella que surge en el galán, destinado al fracaso por sus respectivas identidades. Con la de *El Job de las mujeres* se plantea la duda de si el protagonista, comprometido ya con Irene, va a casarse con Isabel. En *Para vencer a amor, querer vencerle*, la altiva dama se niega a casarse con el galán, aunque, al final de la obra, se rinde ante su fineza.

Por otro lado, la relación de *La victoria del amor* establece el conflicto entre Alemania y Grecia. Las de *El negro más prodigioso* y *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* recuerdan los sucesos anteriores y da una pista de los lances futuros. Los pasajes de *Quererse sin declararse* y *La gran comedia de Santa Madrona* describen la hermosura de las damas y el amor que les profesan los narradores, algo que más tarde forma parte del conflicto sentimental. El soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* presenta la singularidad de transmitir las quejas del protagonista por su confinamiento.

Las tres relaciones situadas en la segunda jornada se encuentran en el núcleo del argumento dramático, por lo que se suele apreciar en ellas el desarrollo de la trama. En *Primero es la honra*, la dama rechaza las pretensiones del rey, expresadas al inicio de la comedia. En *El Hércules de Ocaña*, el protagonista, tras haber abandonado su pueblo natal y haber llegado a Bruselas, declara su determinación de servir al emperador. El parlamento de Carlos en *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* tiene la peculiaridad de carecer del vínculo directo con la intriga principal de la comedia, para centrarse en la pomposidad de una fiesta cortesana, asunto común a otras relaciones.

Por último, las dos relaciones extraídas de la tercera jornada de la comedia se hallan al final del hilo narrativo, razón por la cual resumen los sucesos anteriores y marcan la culminación del conflicto teatral. En *El ejemplo mayor de la desdicha* y *El mariscal de Virón*, los emisores, sentenciados a muerte, recuerdan sus hazañas y piden clemencia a sus respectivos reyes, pero son ejecutados después del relato.

3.3.4. MODALIDADES DISCURSIVAS

En lo relativo a las modalidades discursivas de las relaciones, las extraídas de *Primero es la honra*, *La vida es sueño* y *Para vencer a Amor, querer vencerle* son principalmente argumentativas. Los pasajes de *Industrias contra finezas*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *El mariscal de Virón*, *El negro más prodigioso* y *El desdén con el desdén* son fundamentalmente narrativos, mientras que el que proviene de *La gran comedia de Santa Madrona* es descriptivo por completo. El resto de los textos, catorce en total, combinan la narración con la descripción. Además, en algunas relaciones también se insertan diálogos reproducidos en estilo directo, bien entre el galán y la dama, como en *La fuerza del natural*, *Industrias contra finezas*, *La dama presidente*, *También se ama en el abismo* y *La segunda Celestina*, bien entre los contrarios del combate, como en *La victoria del amor* y *El Hércules de Ocaña*, quizás para introducir algo de variedad y mantener el interés del público. El estilo directo también se emplea ocasionalmente en conexión con el recurso de la *sermocinatio*, como sucede en *La dama presidente*, *La victoria del amor* y *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*.

Asociada al inherente carácter dialógico de las *relaciones de comedias* está la cuestión ya mencionada de las marcas de oralidad, como por ejemplo la llamada de atención, formulada normalmente con términos como «escucha», «oye», «atento» o el propio «atención»⁴⁰⁴. Utilizadas al principio del discurso, advierten del comienzo de un denso relato («Estame atento», *Rendirse a la obligación*, v. 1; «Pues si sabes hasta ahí, / oye ahora lo demás», *Industrias contra finezas*, vv. 1-2; «Pues oye, *Corme*, / lo que has ignorado», *El conde de Sex*, vv. 1-2). En el caso de *También se ama en el abismo*, se aclara, además, el motivo de pronunciar el parlamento:

escucha, y en tu atención
mis ansias no se malogren,
porque suaviza las penas
la atención de quien las oye (vv. 7-10)

⁴⁰⁴ Vega García-Luengos, Germán, 2017, p. 285.

A veces, en medio del discurso, también se recurre a este tipo de expresiones para pedir especial atención al importante asunto que se va a contar a continuación, como el encuentro con la dama y la descripción de su belleza («Escúchame y no te espantes», *La dama presidente*, v. 74; «escucha lo que vi, que *auno* lo creo», *El conde de Sex*, v. 34; «oye su retrato en ecos, / verás su copia más viva», *El Job de las mujeres*, vv. 59-60; «Porque era... Aquí tu atención / este rato me perdone», *También se ama en el abismo*, vv. 123-124), o la narración de hazañas en *La victoria del amor*:

Aquí he menester, señor,
que me estés atento un rato,
oirás la mayor vitoria
que ha cabido en pecho humano (vv. 15-18)

Otra fórmula consiste en la estructura «ya sabes»/«sabéis», usada en la apertura («Ya sabes cómo en Urgel», *El desdén con el desdén*, v. 1; «Ya sabes cómo Doña Ana / de Ribera, mi enemiga», *La segunda Celestina*, vv. 1-2; «Ya sabes que de Mauricio», *Querer sabiendo querer*, v. 1), o en medio del texto para mantener la atención del lector al hilo narrativo («Y pues sabes / quien soy y la causa has oído», *La dama presidente*, vv. 62-63; «Ya sabéis que fue heredera / por muerte de Federico», *Querer sabiendo querer*, vv. 132-133).

3.3.5. EMISOR Y RECEPTOR

Primeramente, se debe diferenciar dos tipos de discursos: los parlamentos dirigidos a una o más personas, y los monólogos, pronunciados por alguien a solas. En todos los casos tratados aquí, salvo el de *La vida es sueño*, donde Segismundo realiza un soliloquio, está implicando al menos un interlocutor que aparece interpelado, pero por lo general no interviene. Según la tipología de *dramatis personae* de la comedia nueva, son los papeles de dama, galán, criado (gracioso), criada, rey (poderoso) y padre (viejo) los que más se repiten en el elenco⁴⁰⁵. Aquí se distinguen las siguientes combinaciones principales de emisor y colocutor: galán-

⁴⁰⁵ José Prades, Juana de, 1963, pp. 53-58.

galán/dama, galán-gracioso, galán/dama-rey, galán-otros personajes u otras clases de figuras. Se indagará a continuación con más profundidad en estos aspectos. En primer lugar, se visualiza en la siguiente tabla los respectivos interlocutores de las relaciones estudiadas.

Emisor Interlocutor		Galán		Dama principal	Valiente	Ladrón	Criado	Negro (santo)
Galán	principal			<i>Para vencer a Amor, querer vencerle</i>				
	secundario	<i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i>	<i>Quererse sin declararse</i>					
		<i>Rendirse a la obligación</i>						
Dama	secundaria	<i>También se ama en el abismo</i>	<i>El Job de las mujeres</i>					
Rey	galán	<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>		<i>Primero es la honra</i>				
		<i>El mariscal de Virón</i>						
	barbas				<i>El Hércules de Ocaña</i>			<i>El negro más prodigioso</i>
	viejo			<i>La victoria del amor</i>				
Gracioso		<i>La dama presidente</i>						
		<i>Industrias contra finezas</i>						
		<i>El conde de</i>						

	<i>Sex</i>						
	<i>El desdén con el desdén</i>						
	<i>La segunda Celestina</i>						
Poderoso							
	<i>Querer sabiendo querer</i>						
Villano	<i>La fuerza del natural</i>						
Bandoleros					<i>O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile</i>		
Santo						<i>La gran comedia de Santa Madrona</i>	

3.3.5.1. GALÁN-DAMA, DAMA-GALÁN Y GALÁN-GALÁN

La dama, «bella, de linaje aristocrático» y el galán, «caballero de buen talle, linajudo, eterno enamorado de la dama»⁴⁰⁶, son figuras clave de la acción amorosa⁴⁰⁷, cuya misión consiste en «tejer y destejer la complicada tela de la intriga»⁴⁰⁸. La relación de *El Job de las mujeres* está pronunciada por Carlos y destinada a Irene, galán y dama secundarios que se desposan al final de la obra. Bajo el marco mitológico de *También se ama en el abismo* se desarrolla el parlamento de Glauco, príncipe de Sicilia, que tiene como receptora a la dama secundaria Circe, con quien entra en un triángulo amoroso a lo largo de la comedia. El discurso de *Para vencer a amor, querer vencerle* lo dirige Margarita, sobrina del duque de Nápoles, con el fin de convencerle para que renuncie al matrimonio con ella.

Tampoco faltan ejemplos donde ambos personajes involucrados son galanes. La narración de Carlos, heredero del trono napolitano en *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* tiene como oyente a su primo, Federico, un contragalán que intenta usurparle la corona. En *Quererse sin declararse*, el relato de Don Pedro va dirigido a su amigo Don Diego, galán secundario de la pieza. El interlocutor de Fernando, príncipe de Nápoles que pronuncia el parlamento de *Rendirse a la obligación*, es el caballero Federico.

3.3.5.2. GALÁN-GRACIOSO

Las situaciones donde figuran galán y gracioso como emisor e interlocutor son las que tienen la mayor representatividad en este corpus de relaciones. Son cinco casos en total: *La dama presidente*, *Industrias contra finezas*, *El conde de Sex*, *El desdén con el desdén* y *La segunda Celestina*. El gracioso, o la figura del donaire, actúa en su principal situación dramática como confidente y «*criado fiel* del galán, que secunda

⁴⁰⁶ José Prades, Juana de, 1963, p. 251.

⁴⁰⁷ Arellano Ayuso, Ignacio, 1995a, p. 127.

⁴⁰⁸ Ruiz Ramón, Francisco, 1983, p. 138.

todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado*»⁴⁰⁹. Dicho personaje también se caracteriza por la contraposición que supone respecto al galán en cuanto a su falta de valor caballeresco, condición aventurera y concepción noble y platónica de amor⁴¹⁰. Por añadidura, Jesús Gómez señala como rasgos básicos y definitorios de esta figura su «absoluta lealtad y familiaridad» a su amo y su «comicidad voluntaria»⁴¹¹.

Dada la confianza entre el galán y el gracioso y la fidelidad de este último, no pocas veces se observa, en las comedias aquí estudiadas, que está siempre muy atento al estado de ánimo de su señor y le pregunta por el motivo de su pesar. El galán, por su parte, también considera al gracioso su compañero fiable e íntimo, razón por la cual comparte con él su experiencia sentimental, como el amor y el desamor en la relación con la amada. En *La dama presidente*, el criado Martín se da cuenta del desasosiego de César y duda si es una pasión amorosa la causa («y aunque es muy fácil de ver / que será de amor tu afán, / [...] / a preguntarte me obliga / digas si es lo que pensé»⁴¹²). En *El desdén con el desdén*, Polilla también intenta hallar el origen del dolor de Carlos: «¿qué causa ha podido haber / de que estés tan mal guisado»⁴¹³.

A veces, debido al fuerte contraste entre la mentalidad vulgar y la consideración aristocrática sobre el amor, las aventuras sentimentales del galán resultan incomprensibles para el donaire. En *Industrias contra finezas*, Testuz se burla, con un sentido realista, del amor ideal que procura su señor («La corona es firme basa, / y la hermosura en que fías / es almendra cuatro días»⁴¹⁴). Los siguientes versos vuelven a evidenciar la discrepancia entre los dos, donde la «dolorosa voluptuosidad»⁴¹⁵ que vive el protagonista noble al enamorarse es, a ojos del criado, un puro sufrimiento:

⁴⁰⁹ José Prades, Juana de, 1963, p. 251.

⁴¹⁰ Fernández Montesinos, José, 1969, pp. 21-63.

⁴¹¹ Gómez, Jesús, 2006, pp. 21-24.

⁴¹² Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*, f. 1r.

⁴¹³ Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I, p. 424.

⁴¹⁴ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 446-447.

⁴¹⁵ Fernández Montesinos, José, 1969, p. 35.

Cuando un amor has vencido,
donde un año arreo has sido,
muerto seis veces al día,
¿qué gusto hallas en querer?⁴¹⁶

Además, el donaire asume el rol del «consejero sagaz» en algunas obras. En *La dama presidente*, Martín se declara un veterano en diligencias del amor:

mas en la hermandad de amor
no hay mejor disciplinante,
no hay hechicera, no hay bruja
que me iguale en lo trazado⁴¹⁷

Este también se ofrece a asistir al galán en el asunto amoroso que le preocupa («hoy a servirte me obligo / que en mí tendrás un amigo / por no decir alcahuete»⁴¹⁸). En *El desdén con el desdén*, como indica el emisor, no será la primera vez que le asesore Polilla en sus amoríos («como otras veces me has dado, / con que alivie mi cuidado»⁴¹⁹). En la misma comedia, el gracioso tiene una parte relevante y decisiva en ayudar a su señor a enamorar a la altiva dama, desplegando su ingenio y astucia.

En *El conde de Sex*, el gracioso Cosme manifiesta la cobardía, otro rasgo importante de esta figura prototípica. Cuando su amo se pelea con dos enemigos en una quinta al principio de la obra, este se queda a la puerta, sin atreverse a intervenir («Aguardo a que quiera el miedo / dejarme entrar»⁴²⁰). Después de derrotar a los contrarios, el conde se reúne con el criado y le cuenta lo que había ocurrido dentro mediante una relación.

En *La segunda Celestina*, el gracioso Tacón muestra la típica codicia y proclividad a las borracheras que proporcionan comicidad a la obra («¿Que haya borracho que sirva / a amo que se pierde, y que es / siempre una cosa perdida?»⁴²¹). Como confidente, también conoce el amor previo del galán («cuando por nombrarla había / más Anas en tus razones / que en cuatro tapicerías»⁴²²). Y este, fiado en él y en otro criado, Muñoz,

⁴¹⁶ Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, p. 448.

⁴¹⁷ Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*, f. 1r.

⁴¹⁸ Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*, f. 1r.

⁴¹⁹ Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I, p. 425.

⁴²⁰ Coello y Ochoa, Antonio, *El conde de Sex*, p. 78.

⁴²¹ Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, p. 47.

⁴²² Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, p. 49.

les confiesa su nuevo enamoramiento («Si en referirlo se alivia / tal vez un cuidado, quiero / daros del mío noticia»⁴²³), lo que da comienzo al parlamento en cuestión.

3.3.5.3. GALÁN-REY Y DAMA-REY

El rol del rey tiene configuración distinta en la comedia nueva en función de su edad. El joven rey «es tan *enamoradizo* y *celoso* como el galán, pero con una *pasión amorosa* violenta, avasalladora hasta la *soberbia e injusticia*»⁴²⁴. Adicionalmente, es «el causante del conflicto. Su carácter enamoradizo y el poder absoluto ponen al súbdito en la necesidad de elegir entre el honor propio o la lealtad al soberbio e injusto rey que intenta satisfacer sus caprichos amorosos»⁴²⁵. Ruiz Ramón asigna el título de rey-galán al personaje que reúne estos rasgos⁴²⁶.

Dichas características se observan de forma clara en el rey de *Primero es la honra*, que, bajo el impulso de la descabellada pasión, se desliza en la habitación de Porcia, hija de su súbdito, con la intención de poseerla. Para defender su honor y frenar la locura regia, la dama formula un razonamiento con el discurso tratado aquí. También pertenece a esta categoría el monarca de *El ejemplo mayor de la desdicha*, que se fía de la calumnia de su esposa sobre la infidelidad del general Belisario, y le sentencia a muerte. Antes de la ejecución, el leal capitán hace la última relación, evocando sus hazañas para pedir clemencia. Por último, en *El mariscal de Virón*, Enrique IV festeja a Blanca, amada de su vasallo, y presenta en cierta medida la personalidad enamoradiza del rey-galán.

En oposición a esta figura, también propone Ruiz Ramón el rey-viejo, caracterizado por «el ejercicio de la realeza y la prudencia»⁴²⁷, y plasmado con las virtudes de la ecuanimidad y la justicia⁴²⁸. Por lo demás, el rey anciano «exhibe algunas muestras del ejercicio real de sus obligaciones de gobernante, es prudente en sus resoluciones y está

⁴²³ Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, p. 50.

⁴²⁴ José Prades, Juana de, 1963, p. 251.

⁴²⁵ Pedraza Jiménez, Felipe B., 1981, p. 84.

⁴²⁶ Ruiz Ramón, Francisco, 1983, p. 137.

⁴²⁷ Ruiz Ramón, Francisco, 1983, p. 137.

⁴²⁸ Pedraza Jiménez, Felipe B., 1981, p. 84.

atado a la obligatoria intriga amorosa de la comedia»⁴²⁹. Corresponde a esta imagen el emperador alemán de *La victoria del amor*, que devuelve generosamente la corona a la reina griega que queda viuda por culpa del protagonista, Pigmaleón, y acoge a dos moros convertidos en su corte.

3.3.5.4. GALÁN Y OTROS PERSONAJES-TIPO COMO INTERLOCUTOR

En los demás casos donde la relación es pronunciada por el galán, el receptor no pertenece a ninguna de las seis categorías de personajes arquetípicos. En *La fuerza del natural*, Carlos, sucesor del duque de Ferrara, tiene como colocutor a un villano viejo que le había criado, con poca presencia en la trama; en *Querer sabiendo querer*, Astolfo, príncipe de Constantinopla, conversa con Ricardo, un vasallo anciano, ajeno al conflicto dramático.

3.3.5.5. OTROS TIPOS DE EMISOR E INTERLOCUTOR

Por otra parte, no todos los personajes pertenecen al estamento nobiliario; también se encuentran figuras como bandoleros y valientes, que se nutren de la realidad social y el gusto de la época por lo marginal. El bandolerismo, de origen medieval, aumentó en el siglo XVII por el declive económico, político y social⁴³⁰. Los individuos que forman parte de él eran de condición pendenciera y rufianesca, actuaban en defensa de su honor, desafiaban a la autoridad y vivían agrupados en lugares montañosos, apartados de la sociedad. Su existencia llamó el interés de los escritores y se integró en el ámbito literario, donde se debilitó su carácter criminal y se idealizó su faceta respecto a la honra⁴³¹. Consiguió popularizarse mediante el teatro y la literatura de cordel, con romances y relaciones⁴³². En el fragmento sacado de *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, Luquesio, caudillo de un grupo de bandidos que habita en un

⁴²⁹ José Prades, Juana de, 1963, p. 251.

⁴³⁰ Palacios Fernández, Emilio, 1998, p. 7.

⁴³¹ González Ladrón de Guevara, Cristina, 2019, pp. 21-22.

⁴³² González Cañal, Rafael, 2015, p. 125.

monte, presume de su fuerza y refiere su huida de la justicia por haber cometido un delito.

Análogamente a este fenómeno, en el siglo XVII surgió la figura del valiente en el terreno de la literatura, en relación con el bandolero idealizado. Comparte con este el mismo carácter marginal y violento, que busca defender la justicia, pero fue plasmado con más nobleza, arrojo y contaba con el apoyo de la autoridad⁴³³. En el pasaje de *El Hércules de Ocaña*, Diego de Céspedes, que abandona su pueblo por una pendencia y procura servir a Carlos V, relata sus hazañas heroicas y manifiesta su inigualable valor para impresionar al emperador.

Además, por el tráfico de esclavos africanos de piel oscura y la presencia de estos en la Península Ibérica, los negros, ya integrados en la sociedad renacentista, eran figuras comunes de la literatura de la época⁴³⁴. Fueron vistos como personas fieras, en correlación con lo maravilloso y salvaje del continente que habitaban; eran paganos, pero se les consideraba «españolizables» y merecedores de redimirse de su gentilidad mediante el bautismo⁴³⁵. En *El negro más prodigioso*, Filipo, convertido en un santo al final de la comedia, muestra en el discurso exento su fiereza y los portentos que ha vivido. Tiene como colocutor a un rey-barbas, que también asume el rol del padre de la dama, raptada por el negro.

Por lo demás, la relación de *La gran comedia de Santa Madrona* está puesta en boca de un criado, y le escucha un santo.

3.3.6. ELEMENTOS ESPACIO-TEMPORALES

La temporalidad y el espacio de las relaciones presentan notable singularidad en comparación con el resto de sus respectivas obras completas. Con el uso de estos parlamentos largos, se suspende el tiempo normal y cronológico en el escenario para abrir camino a unas dimensiones ajenas a la actualidad, mayoritariamente retrospectivas,

⁴³³ González Ladrón de Guevara, Cristina, 2019, p. 25.

⁴³⁴ Fra Molinero, Baltasar, 1995, pp. 4-5.

⁴³⁵ Fra Molinero, Baltasar, 1995, pp. 7-9.

que proponen informaciones necesarias para una rápida comprensión de lo ocurrido o los asuntos sin contar en las obras⁴³⁶. En el teatro, el discurso de los personajes «está sembrado de micro-secuencias informantes que anuncian la progresión de la acción, el paso del tiempo, la sucesión de los acontecimientos», y se expresa el valor temporal atendiendo a significantes como los determinantes, sintagmas temporales y tiempos verbales⁴³⁷. Acerca del espacio teatral, se distinguen dos tipos: *espacios diegéticos*, que se aluden «en el relato de un personaje y que no forman parte ni del tiempo ni del lugar de la enunciación dramática», y *espacios miméticos*, los «imitados en escena mediante procedimientos verbales o no verbales»⁴³⁸.

Respecto a la temporalidad, casi todos los pasajes presentan un enfoque retrospectivo, remontándose a un pasado de lejanía cercana (un día, el día anterior), mediana (tres años, un año) o larga, como la infancia y juventud, en relatos de carácter autobiográfico (*El ejemplo mayor de la desdicha*, *El mariscal de Virón*, *El Hércules de Ocaña*, *El negro más prodigioso* y *Querer sabiendo querer*). Además, a pesar de que las relaciones se desarrollan siguiendo un orden cronológico y lineal, a veces se introduce algún considerable intervalo entre sucesos relatados («Pasada la primavera / de la edad, llegó el estío / de la juventud lozana», *El ejemplo mayor de la desdicha*, vv. 91-93; «Pasé a joven desde infante», *El negro más prodigioso*, v. 103; «Y así, llegando a la edad / en que ya el entendimiento / pone ley a la razón», *El Hércules de Ocaña*, vv. 73-75). Al final del discurso, casi siempre se vuelve al tiempo presente, distinguido con indicaciones, o se prevé el futuro. De esta forma se puede apreciar que todos los textos son perfectamente comprensibles en sí, ya que narran historias con los elementos necesarios para su entendimiento: inicio y desarrollo, situados en el pasado, y final, vuelto al presente.

Por exigencia del tiempo pretérito, se acude principalmente a *espacios diegéticos* en las relaciones de comedias, que «pueden servir para traer a la memoria o a la imaginación lugares lejanos a veces descritos con mucho detalle y con gran efecto

⁴³⁶ Varey, John Earl, 1997, p. 492.

⁴³⁷ Ubersfeld, Anne, 1989, p. 157.

⁴³⁸ Rubiera Fernández, Javier, 2005, p. 94.

retórico»⁴³⁹. Además, se han construido espacios de distinta complejidad según la necesidad dramática. El recurso más sencillo es indicar brevemente los sitios a través de la referencia de una ubicación geográfica, sea un país, una ciudad, o lugares rústicos como una villa o un monte⁴⁴⁰. Corresponden a estos telones de fondos acciones relativamente simples, como la llegada, entrada, estancia o salida del personaje. En especial, suele utilizarse el tópico de «llegar a un lugar», de carácter introductorio, para dar comienzo a un suceso⁴⁴¹. Así ocurre en *Industrias contra finezas* («vine a Hungría y hallé en ella», v. 160), *La victoria del amor* («Llegamos a tan buen tiempo», v. 59), *El desdén con el desdén* («Entré, pues, en Barcelona», v. 17), *La segunda Celestina* («llegué a un bosque», v. 81), *Rendirse a la obligación* («nos condujo / en breves días al puerto / de la ciudad de Bretaña», vv. 82-84), *Querer sabiendo querer* («llegamos, pues, a esta playa»), etc.

Otras veces se recurre al «decorado verbal»⁴⁴² en la creación espacial con más detalles, que logra «ampliar los límites del escenario para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas», como batallas, vegetación intrincada de montes y naufragios, etc.⁴⁴³. Aparte de estas situaciones, en las relaciones tratadas aquí también se halla el baño del personaje, que tiene lugar en el espacio del río (*El conde de Sex* y *El negro más prodigioso*); y el encuentro con la dama, ambientado en un *locus amoenus* (*El conde de Sex*, *También se ama en el abismo* y *La segunda Celestina*). Se muestra en la siguiente tabla la relación de tiempo y espacio en estos pasajes teatrales.

⁴³⁹ Rubiera Fernández, Javier, 2005, p. 94.

⁴⁴⁰ González, Aurelio, 2006, p. 66.

⁴⁴¹ Amezcua, José, 1990, p. 160.

⁴⁴² Díez Borque, José María, 1975, pp. 86-92.

⁴⁴³ Arellano Ayuso, Ignacio, 1995b, p. 429.

Relación \	Acción	Tiempo	Espacio	Referencia al espacio / tiempo
<i>La fuerza del natural</i>	cacería y encuentro con la dama	pretérito	monte	de ese monte el otro día (v. 3)
	últimos versos expresados en tiempo presente			Yo debo al cielo ese aliento (v. 180)
<i>La dama presidente</i>	combate	pretérito	Florenia	y en una quinta distante / de Florenia me retiro (vv. 58-59)
	huida y llegada		Génova	a Génova, donde estoy / habrá un mes (vv. 61-62)
	encuentro con la dama		iglesia	esta hermosura sale / a una iglesia que está enfrente (vv. 119-120)
	últimos versos expresados en tiempo presente			Hoy resuelto a hablarla vengo (v. 150)
<i>Industrias contra finezas</i>	otra aventura amorosa	pretérito	sin precisar	me logró la suerte un día / la ocasión de hablar con ella (vv. 81-82)
	festejo a la dama		Hungría (corte)	vine a Hungría y hallé en ella (v. 160)
	últimos versos expresados en tiempo presente			he de ver cómo pelan (pelean) (v. 246)
<i>Primero es la honra</i>	discurso	presente	sin precisar	
<i>El conde de Sex</i>	baño y encuentro con la dama	pretérito	quinta	Entré en la quinta ⁴⁴⁴ (v. 3) Llegó la noche (v. 91)
	últimos versos expresados en tiempo presente			no consiente otro güespe en el pecho (v. 126)
<i>El Job de las mujeres</i>	envío de una carta y preparaciones de fiestas	pretérito	Lorena (corte)	Esa ciudad que entre flores / parece alcázar del día, / cuyos chapiteles altos / que mal formados divisas / son, en maravilla, efecia / y,

⁴⁴⁴ Para la referencia completa, véanse vv. 3-26 de la relación de *El conde de Sex*.

	encuentro con la dama		una milla de la ciudad	en vanagloria, Corintia, / es, engañada señora, / Lorena, del cielo cifra (vv. 1-8) Mas de la ciudad apenas / discurrir pude una milla (vv. 41-42)
	últimos versos expresados en tiempo presente			Esta es, señora, la causa / de volver ver (volver) necio a tu vista (vv. 123-124)
<i>La vida es sueño</i>	discurso	presente	sin precisar	
<i>La victoria del amor</i>	llegada y justa caballeresca	pretérito	Grecia (corte)	Llegamos a tan buen tiempo (v. 59) Llegó de la justa el día (v. 75) El segundo día quise (v. 137)
	últimos versos expresados en tiempo presente			Vuelvo muy gustoso a verte (v. 318) que hoy a tus plantas ofrezco (v. 320)
<i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i>	fiestas de toros	pretérito	Nápoles (corte)	A las fiestas que Nápoles publica (v. 1)
<i>O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile</i>	combate y salida	pretérito	Asís	Salí de Asís, patria mía (v. 40)
	últimos versos expresados en tiempo presente			Este monte nos albergue (v. 141) y sea desde hoy este paso (v. 142)
<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	socorro del emperador	pretérito	Tigris	Cuando el Tigris os temía (v. 17) Otra vez cuando los persas (v. 35) Cuando Anastario y Lisinon (v. 84)
	hazañas militares		sitios sin indicaciones claras	Pasada la primavera / de la edad, llegó el estío / de la juventud lozana (vv. 91-93)
	últimos versos expresados en tiempo presente			y ahora será mi vida (v. 174)

<i>El mariscal de Virón</i>	socorro de la familia real	pretérito	campo Viena Corbie, Noyon, Turín, Corbia, Artois, Teli, Amiens, Burgo, Bresa, Orliens El Rin	La naturaleza apenas / en el papel de mi boca / escribió en un renglón / cuatro lustros en mi aurora (vv. 11-14) que en campo de luz reposa (v. 16) Al castillo de Viena (v. 55) Rendí después a Corbie, / a Noyon, Turín y Corbia (vv. 75-76) prendí en el cerco de Artois (v. 83) a Teli desmantelé (v. 85) de Amiens, del Burgo, y de Bres[a] (v. 87) En el socorro de Orliens (v.100) que en el Rin (v. 144)
	hazañas militares			
	socorro del emperador			
	intención de matar al emperador			
	últimos versos expresados en tiempo presente			
<i>El Hércules de Ocaña</i>	infancia, juventud y pendencia	pretérito	Ocaña	nací, en la villa de Ocaña (v. 7) de mi infancia (v. 64) Y así, llegando a la edad / en que ya el entendimiento / pone ley a la razón (vv. 73-75) Bordado del primer bozo / mi labio, apenas movieron / diez y ocho años (vv. 83-85) Llegó la tarde de un día (v. 218) yendo / a Ciudad Real a unas fiestas (vv. 213- 214) me hallé en el campo (v. 303) Volví a Ocaña (v. 312) dejé de mi amor huyendo / mi patria (vv. 327- 328) Aventuras del camino (v. 332)
	fiesta de toros		Ciudad Real	
	lidia		campo	
	regreso y salida		Ocaña	
	aventuras		camino	
		últimos versos expresados en tiempo presente		Mas atendiendo desde hoy / la aventura que espero (vv. 344-345)

<i>El negro más prodigioso</i>	baño	pretérito	Nilo	Mi padre, pues otro ignoro, / fue el Nilo (vv. 1-2) a la estancia solitaria / de un albergue que, bostezo / seguro de las montañas (vv. 38-40) Pasé a joven desde infante (v. 103) pretendí que me juraran / por rey del bosque las fieras (vv. 108-109) volví a los montes la espalda (v. 186) serví en la primer batalla / que dio Egipto en Etiopía (vv. 190-191)
	infancia, juventud y salida		montaña	
	hazañas		campo de batalla	
	últimos versos expresados en tiempo presente			el negro soy prodigioso (v. 290)
<i>También se ama en el abismo</i>	encuentro con la dama	pretérito	Sicilia	En el seno más oculto / del Etna ⁴⁴⁵ Aquí llegué esta mañana (v. 37)
	últimos versos expresados en tiempo presente			y pues ya tus confusiones / he satisfecho, permite / que vuelva a seguir el norte (vv. 285-287)
<i>Quererse sin declararse</i>	encuentro con la dama	pretérito	casa de Blanca	Era la hora en que el sol / crespas montañas de lidro / muertas las luzes trocaba / por la región de safiros (vv. 1-4) En la casa de Blanca entré (v. 5)
<i>El desdén con el desdén</i>	salida	pretérito	Urgel	Ya sabes cómo en Urgel (v. 1) Entré, pues, en Barcelona, / vila en su palacio un día (vv. 17-18)
	llegada, encuentro y enamoramiento de la dama		palacio de Diana en Barcelona	
	últimos versos expresados en tiempo presente			y muero, más que de amor (v. 308)

⁴⁴⁵ Para la referencia completa, véanse vv. 11-46 de la relación de *También se ama en el abismo*.

<i>La gran comedia de Santa Madrona</i>	encuentro con la dama	pretérito	sin precisar	Digo que era tan hermosa (v. 1)
<i>Para vencer a amor, querer vencerle</i>	discurso	presente	sin precisar	
<i>La segunda Celestina</i>	pendencia	pretérito	jardín de la casa de Doña Ana en Sevilla	cuando una noche enemiga / iba a hablarla por la reja / de un jardín (vv. 22-24) me obligó que a pocos días /determinase pasar / a Flandes (vv. 53-55) Tres años estuve en Flandes / hasta que ha sido precisa / mi vuelta a Sevilla (vv. 62-64) Y en esta última jornada (v. 70) a sestejar en la orilla / de Guadalquivir (vv. 75-76) llegué a un bosque (v. 81) ⁴⁴⁶
	huida		Flandes	
	regreso		Sevilla	
	cacería y encuentro con la dama		un bosque a la orilla de Guadalquivir	
	últimos versos expresados en tiempo presente			Conque hoy me espera en Sevilla (v. 223)
<i>Rendirse a la obligación</i>	residencia y salida	pretérito	Nápoles	Vivía en Nápoles yo (v. 16) nos condujo / en breves días al puerto / de la ciudad de Bretaña (vv. 82-84) disfrazado en los festejos / que en su palacio se hacían (vv. 109-110) a aqueste bosque llegamos, / y a este palacio / [...] / que fue, según me dijeron / en la corte, muchos años, / albergue, quinta, y recreo / de los duques de Bretaña (vv. 210-216)
	llegada		Bretaña	
	encuentro con la dama y combate		palacio	
	huida y albergue		antiguo palacio de los duques de Bretaña	

⁴⁴⁶ Para la referencia completa, véanse vv. 81-103 de la relación de *La segunda Celestina*.

	últimos versos expresados en tiempo presente			y que esta noche (¡ay de mí!) (v. 262)
<i>Querer sabiendo querer</i>	infancia, residencia y salida	pretérito	Constantinopla	le nombra / de Constantinopla César) / soy hermano, y que a la sombra / de sus tendidas banderas / crecí (vv. 3-7) Desde mi primera infancia (v. 11) dando fondo en la caleta / un día (vv. 26-27) Llegamos, pues, a esta playa / sin saber dónde (vv. 211-212) que fue cenda / que seguí hasta llegar, / entre la confusión ciega / del humo, a una pieza (vv. 220-223)
	obtención de un retrato		caleta	
	naufragio		mar	
	llegada		playa	
	incendio y encuentro con la dama		una habitación del edificio	
	últimos versos expresados en tiempo presente			yo he de vengar el delito (v. 277)

3.3.7. TEMA Y ASUNTO

Desde el punto de vista temático, las relaciones estudiadas aquí se pueden agrupar en tres categorías generales: amorosas, bélicas y argumentativas. Como bien se puede observar, la amplia reiteración de materias, situaciones y tópicos apunta a una clara predilección que tenían los dramaturgos del Siglo de Oro a la hora de escribir una obra. Además, es frecuente que estos pasajes abarquen más de un asunto.

Son once las relaciones que tienen el tema amoroso como su asunto principal y ocho de ellas relatan el encuentro inesperado entre el galán y la dama. Se suele adoptar total o parcialmente la misma fórmula para presentar este lance, que empieza con el imprevisto encuentro, a veces lleno de dramatismo, continúa con la descripción de la belleza femenina, y termina con la admiración que siente el galán, el súbito enamoramiento de este, su declaración de amor y el rechazo de la desdenosa dama. La circunstancia donde tiene lugar el encuentro tampoco varía mucho de una relación a otra. En *La fuerza del natural* y *La segunda Celestina*, los galanes coinciden con las damas cuando están de caza; en las relaciones de *El conde de Sex*, *También se ama en el abismo*, *Rendirse a la obligación* y *Querer sabiendo querer* aparece repetidamente el auxilio de la dama por parte del galán como el hecho que les lleva a verse. En los parlamentos extraídos de *El Job de las mujeres*, *Quererse sin declararse* y *La gran comedia de Santa Madrona*, los personajes se encuentran en la calle o en un espacio doméstico, pero la falta de tensión dramática se ve compensada por el desbordamiento de la pasión del galán ante la hermosura de la mujer. Las otras tres relaciones, procedentes de *La dama presidente*, *Industrias contra finezas* y *El desdén con el desdén*, narran, en vez de un solo encuentro entre el galán y la dama, el proceso del cortejo.

Entre las nueve relaciones que abordan el tema bélico, cuatro de ellas, *La dama presidente*, *La victoria del amor*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* y *Rendirse a la obligación*, lo ambientan en un entorno cortesano y también comparten la misma fórmula de hacer resaltar la pomposidad de torneos y justas, la lujosa vestimenta del caballero y el brío de la montura, además de realzar la audacia de los participantes durante la pelea. Las relaciones de

O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile y *El Hércules de Ocaña* sitúan los combates en ámbitos más variados como el rural y el urbano, excluyendo los elementos relacionados con la suntuosidad y el atuendo que favorece el espacio palatino. Los parlamentos provenientes de *El ejemplo mayor de la desdicha*, *El mariscal de Virón* y *El negro más prodigioso* tratan el tema en un contexto marcial, enumerando diversas guerras y batallas contra la rebelión interna o una invasión extranjera.

Las relaciones de *Primero es la honra* y *Para vencer a Amor, querer vencerle* son totalmente argumentativas; en ellas una dama exhorta a un personaje de rango social superior a desistir de su insistencia amorosa, para evitar, en el primer caso, una relación ilícita con el rey, en el segundo, un matrimonio con su primo, forzado por motivos sucesorios. El monólogo de Segismundo, extraído de *La vida es sueño*, consiste en una lastimosa queja de la injusticia del cielo y una reflexión filosófica sobre la libertad humana.

CAPÍTULO IV.

DESCRIPCIONES FEMENINAS Y FESTIVAS EN LAS RELACIONES DE COMEDIAS

En el manuscrito 9/2622 de la Real Academia de la Historia, al margen de dos pasajes de la relación de *También se ama en el abismo* (f. 149), dos notas leen respectivamente: «píntase un caballo corriendo» y «pintura de una hermosura». En realidad, descripciones de damas y de caballos, así como el entorno festivo en que suelen ambientarse estos últimos, gozan de una abundante presencia en las relaciones estudiadas aquí, fruto sin duda de la estima que denotan, de otra forma, las dos llamadas de atención de ese otro manuscrito. Además, había existido ya una tradición del retrato poético que encarecía la belleza femenina, y de versos y relaciones sobre fiestas de cañas y toros, que floreció fecundamente en el Barroco. Estas dos materias, supuestos elementos atractivos que movieron a los copistas a recopilar determinados pasajes, permiten también mostrar, en el tratamiento más detallado de las siguientes páginas, el funcionamiento de ciertos recursos retóricos-estilísticos que posiblemente contribuyeron a ese aprecio.

4.1. RETRATO POÉTICO FEMENINO Y DESCRIPCIÓN DE DAMA EN LAS RELACIONES DE COMEDIAS

Las figuras femeninas de las relaciones estudiadas aquí se caracterizan sin excepción por la belleza, atributo fijo de las damas en la comedia nueva y una de las condiciones imprescindibles para enamorar al galán y, por consiguiente, dar inicio al lance amoroso que se desarrolla en la obra⁴⁴⁷. Se refiere con una simple mención en algunas (*La fuerza del natural*, *La dama presidente*, *Querer sabiendo querer* y *Rendirse a la obligación*), mientras que en otras se logra una mayor amplitud con el recurso del retrato (*El conde de Sex*, *El Job de las mujeres*, *También se ama en el abismo*, *Quererse sin declararse*, *La segunda Celestina* y *La gran comedia de santa Madrona*). Este tiene origen en la Edad Media y se renovó en el

⁴⁴⁷ José Prades, Juana de, 1963, p. 251.

Renacimiento, bajo el influjo de Petrarca, en su arquetipo estructural e imagería. Además, el género del retrato poético prosperó con el hermanamiento entre poesía y pintura que se estrechó sin precedentes en el Barroco, al revalorizarse el precepto horaciano de *ut pictura poesis*. A continuación, se revisan primeramente la convención del retrato literario y el énfasis en la conexión de estas dos artes en el siglo XVII.

4.1.1. LA TRADICIÓN DEL RETRATO FEMENINO: DE LA EDAD MEDIA AL PETRARQUISMO

La práctica literaria del retrato femenino, que atendía a leyes estrictas a lo largo de la Edad Media, se iniciaba elogiando a Dios o a la Naturaleza y seguía con la enumeración descriptiva en orden vertical de las partes del cuerpo⁴⁴⁸. Este esquema descendente quizás se formó en el periodo de declive de la literatura latina por un motivo religioso: que los seres humanos se fabricaron empezando por la cabeza y terminando por los pies. Merece recordarse la explicación de María Rosa Lida por sus vínculos retóricos con la latinidad:

El retrato medieval desciende del género «demostrativo» de la oratoria antigua y, como él, se propone alabar o censurar, no pintar objetivamente [...]. El tipo más frecuente de acuerdo al móvil ornamental del género es el retrato de mujer bella, que sigue un esquema formado en la decadencia latina cuyos elementos, orden de enumeración y expresión estilística (los diminutivos, por ejemplo), repite durante varios siglos la enseñanza retórica⁴⁴⁹.

Los primeros retratos de la literatura española, de la *Razón de Amor*, el *Libro de Alexandre*, el de *Santa María Egipcíaca*, el *Libro de buen amor* y los poemas del Marqués de Santillana, ofrecen el patrón de mujeres hermosas de ojos negros, boca pequeña, frente blanca, cejas negras y en forma de arco, nariz afilada, dientes blancos, rostro de piel clara y sonrosada, así como cabellos negros (rubios en *Libro de buen amor*); el pecho, las orejas y pestañas, las manos y los dedos son optativos⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Faral, Edmond, 1971, pp. 53-87.

⁴⁴⁹ Lida de Malkiel, María Rosa, 1940, p. 122.

⁴⁵⁰ Manero Sorolla, María Pilar, 1999, p. 553.

Durante el Renacimiento, el modelo medieval evolucionó con el *Canzoniere* de Petrarca. Primero, el poeta aretino ejerció una selección reducida pero más sutil de elementos anatómicos: la *descriptio* estrictamente petrarquista incluye solo cabellos, ojos, frente, mejillas y boca, sin pintar la nariz de Laura. Además, este canon mantenía el privilegio de la parte cercana al rostro, es decir, busto, cuello y seno, y ponía de relieve las manos⁴⁵¹. Por otro lado, cristalizó la paleta dominada por el blanco (cara, cuello, pecho), seguido de cerca por el amarillo (cabello) y, de lejos, por el rojo y el rosa de labios y mejillas; con muy pocos toques de viola, azul, y el verde del paisaje⁴⁵². Asimismo estableció la imaginería procedente «del mundo celeste, del reino mineral y del triunfo de la primavera»⁴⁵³ para las partes femeninas: «al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol»⁴⁵⁴.

Las obras del maestro italiano tuvieron gran resonancia y la imitación directa o indirecta que se hizo de sus temas, pensamiento y estilo⁴⁵⁵ no tardó en convertirse en un movimiento europeo durante el siglo XV y XVI⁴⁵⁶, del que España no quedó excluida. Entre sus herederos españoles áureos destaca el triángulo formado por Garcilaso, que introdujo el modelo arquetípico de la dama petrarquista en la literatura castellana a través del famoso soneto XXIII⁴⁵⁷, Herrera, que fijó el primer cromatismo, y Góngora, en quien se observa un uso sistemático, un «compendio» de símiles inspirados en el cantor de Laura para alabar su hermosura⁴⁵⁸.

⁴⁵¹ Manero Sorolla, María Pilar, 2005, p. 249.

⁴⁵² Manero Sorolla, María Pilar, 2005, p. 250.

⁴⁵³ Dorra, Raúl, 1997, p. 69.

⁴⁵⁴ Manero Sorolla, María Pilar, 2005, p. 250.

⁴⁵⁵ Fucilla, Joseph Guerin, 1960, p. XIII.

⁴⁵⁶ Manero Sorolla, María Pilar, 1987, p. 28.

⁴⁵⁷ Torres Salinas, Ginés, 2019, p. 308.

⁴⁵⁸ Fernández Rodríguez, Natalia, 2009, p. 82.

4.1.2. *UT PICTURA POESIS* EN EL BARROCO

El famosísimo aforismo de Horacio en su *Ars poetica*, *ut pictura poesis*, quizás provenía de la expresión de Simónides de Ceos de que la pintura es muda poesía, y la poesía una pintura parlante. Durante el Renacimiento italiano se aprovechó para justificar una asociación entre las artes hermanas mucho más estrecha que en la propuesta inicial horaciana, al servicio de la reclamación del carácter liberal del arte promovida por los humanistas⁴⁵⁹.

En España, al calor de la influencia italiana, la doctrina clásica de la fraternidad de las artes tuvo gran repercusión en el campo teórico. Por parte de los tratadistas del arte, Gaspar Gutiérrez de los Ríos afirmó, en la *Noticia general para la estimación de las artes*, la misma analogía: «Si el fin del poeta es imitar las cosas del natural, el del pintor es el mismo. El pintor le imita con colores, el poeta con palabras»⁴⁶⁰. Posteriormente, Carducho volvió a hacer hincapié en la simpatía entre las dos y en la imitación que sirve como base y punto en común en la creación de ambas. De la siguiente manera se admiró del efecto, parecido al causado por pinturas, que le provocaron unos versos descriptivos de Lope con valores pictóricos: «Nota, advierte y repara, qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que lo oyen»⁴⁶¹.

En la vertiente literaria, Herrera manifestó que la poesía debe aprender de la pintura y recordó la expresión de Simónides en las *Anotaciones* a Garcilaso («Debió ver la pintura de Ícaro y Faetón, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda»); y López Pinciano integró la idea de la filiación entre poesía y pintura en su *Philosophía Antigua Poética* («porque la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tiene una misma arte»)⁴⁶².

⁴⁵⁹ Lee, Rensselaer W., 1982, pp. 13-14.

⁴⁶⁰ Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, pp. 157-158.

⁴⁶¹ Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, pp. 147-148.

⁴⁶² López Pinciano, Alonso, *Obras completas, I. Philosophía Antigua Poética*, p. 96.

El Barroco español, época en que se fortaleció el lazo entre las dos artes⁴⁶³, fue testigo de un entusiasmo sin precedentes de los poetas hacia las obras plásticas. Se hizo más común el poeta-pintor, como, por ejemplo, Quevedo, que además enalteció encarecidamente la pintura en su célebre silva *El pincel*, Lope de Vega y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros⁴⁶⁴. Sobre todo, el Fénix y Calderón mostraron un mayor interés por las artes. Ambos poseían considerables colecciones de cuadros e incluso el primero tuvo parte en algunos grabados recogidos en sus obras impresas⁴⁶⁵ y el segundo, en la escenografía de la representación de algunas de sus piezas dramáticas, en colaboración con pintores relevantes⁴⁶⁶. Por lo demás, en sus composiciones no faltan la defensa del arte, la referencia a cuadros y artistas, así como el tópico de *ut pictura poesis*⁴⁶⁷. La estimación de los escritores por los lienzos se generalizó de tal modo que:

Son poquísimos los poetas que no dejaron una pieza poética relacionada con una figura pintada así como son conocidas de todos, entre otras muchas, las composiciones «a un retrato» de Lope, Góngora, Quevedo, etc., en las que riman profusamente la palabra «pinceles» y el nombre de Apeles⁴⁶⁸.

Aparte de incorporar términos artísticos en la poesía, como apunta la cita de arriba, los poetas del siglo XVII se preocuparon por el efecto pictórico de sus estrofas, que descansa en la riqueza de la coloración, el empleo de técnicas de pintura como el contraste y el énfasis de la luz y la luminosidad⁴⁶⁹. Dicho sentido plástico se consiguió plenamente en Góngora, en cuyos versos predominan el contraste y la armonía colorista, así como la entonación del cromatismo a través de metáforas lapidarias⁴⁷⁰. Por otro lado, numerosos autores del Siglo de Oro cultivaron los retratos poéticos, desde los más ilustres como Lope, Calderón, Góngora y

⁴⁶³ Orozco Díaz, Emilio, 1967, pp. 33-34.

⁴⁶⁴ Para otros casos de «poeta-pintor», ver Orozco Díaz, Emilio, 1947, pp. 55-67.

⁴⁶⁵ Portús Pérez, Javier, 1992, pp. 211-247; Sánchez Jiménez, Antonio, 2011, pp. 87-91.

⁴⁶⁶ King, Willard F., 1988, p. 1080.

⁴⁶⁷ Señaló Lope en su *Arcadia*: «no sin causa fue la Poesía de los antiguos comparada a la pintura llamándola Muda Poesía, y a la poesía Pintura que habla» (p. 438). Ver también Portús Pérez, Javier, 1992, pp. 240 y 245; De Armas, Frederick A., 1978, 1981, 1982, 2008 y 2013. En cuanto a Calderón, ver Curtius, Ernest Robert, 2004, p. 781.

⁴⁶⁸ Civil, Pierre, 1998, p. 420.

⁴⁶⁹ Orozco Díaz, Emilio, 1947, pp. 42 y 71-72.

⁴⁷⁰ Orozco Díaz, Emilio, 1947, pp. 71-104.

Quevedo⁴⁷¹, hasta otros menos renombrados como Polo de Medina, Salazar y Torres, Catalina Clara Ramírez de Guzmán⁴⁷², etc. Además, Sor Juana Inés de la Cruz, la “décima musa mexicana”, es la poeta que con mayor atención cultivó esta parcela literaria al cerrar el Barroco⁴⁷³.

4.1.3. DESCRIPCIONES DE LA BELLEZA FEMENINA EN LAS RELACIONES

Como indica Emilio Orozco Díaz, «hay poetas que se refieren a su obra como quien habla de un cuadro»⁴⁷⁴; de la misma manera se aprecia en las relaciones de comedias la utilización de la terminología pictórica. En algunas ocasiones, los emisores se asimilan a pintores a la hora de poetizar la belleza femenina, recurriendo a vocablos como «pincel» («habla el pincel y eloquente», *El Job de las mujeres*, v. 63; «estarán en los pinceles / desairados los colores, *También se ama en el abismo*, vv. 65-66) y «pintar» («No sé si sabré pintarla», *La fuerza del natural*, v. 24; «No te la quiero pintar», *La dama presidente*, v. 89; «que aquel que pinta una imagen, / no es preciso que otra borre», *También se ama en el abismo*, vv. 126-127; «ni el pensamiento pudiera / —que es quien más perfecto pinta— », *La segunda Celestina*, vv. 112-113; «del suelo que ahora pinto», *La gran comedia de la Santa Madrona*, v. 22). Este verbo también se usa para mostrar el fasto de la fiesta («Aquí la pluma de Homero / quisiera para pintarte», *Querer sabiendo querer*, vv. 147-148), o para describir el caballo («No diré al pintar al bruto», *La victoria del amor*, v. 141).

Además, se detecta en los textos vocabulario que evidencia un conocimiento más concreto de técnicas artísticas⁴⁷⁵. Por ejemplo, «bosquejo» o «bosquejar» («bosquejar de sus reflejos», *La segunda Celestina*, v. 113; «en su bosquejo agradable», *El Job de las mujeres*, v. 93); «matices» («aunque en matices gastes», *La dama presidente*, v. 100; «duda el oído, y la vista / entre matices y voces», *También se ama en el abismo*, vv. 32-33); «copia», «copiar» y

⁴⁷¹ Sobre retratos poéticos de Quevedo, ver Suárez Miramón, Ana, 2012.

⁴⁷² Sobre el género cultivado por la poetisa, ver Ortiñá, Maricel, 1996.

⁴⁷³ Ver Sabat de Rivers, Georgina, 1984, y Dorra, Raúl, 1997.

⁴⁷⁴ Orozco Díaz, Emilio, 1947, p. 41.

⁴⁷⁵ Portús Pérez, Javier, 1992, p. 177.

«retrato» («oye su retrato en ecos, / verás su copia más viva», *El Job de las mujeres*, vv. 59-60; «sin que agravie tu hermosura / ver que su hermosura copie» y «No sus luces, sus reflejos / solo es razón que te copie», *También se ama en el abismo*, vv. 124-125; vv. 148-149); y el binomio de «copia» y «original» («“¿De qué original”, le dije, / “procede el hermoso cielo / de esta copia?”», *Rendirse a la obligación*, vv. 52-54)⁴⁷⁶.

Por otra parte, frente a la dama, el emisor comparte la misma dificultad que el retratista ante su modelo al trasladar a los versos o al lienzo la extraordinaria belleza. Así verbaliza su incertidumbre Carlos en *La fuerza del natural*: «No sé si sabré pintarla» (v. 24); Glauco, en *También se ama en el abismo*: «estarán en los pinceles / desairados los colores» (vv. 64-65), y César, en *La dama presidente*:

No te la quiero pintar,
pues mientras más te la alabe,
ha de acabar en ofensa
lo que en aplauso empesare (vv. 89-92)

Esta duda puede transformarse incluso en una imposibilidad tajante, formulada por Don Juan en *La segunda Celestina*:

ni el pensamiento pudiera
—que es quien más perfecto pinta—
bosquejar de sus reflejos
aun las luces más remisas (vv. 112-115)

Acerca del itinerario prosopográfico, las descripciones femeninas de *También se ama en el abismo*, *La gran comedia de Santa Madrona* y *El Job de las mujeres* conservan la convención de enumerar distintas partes del cuerpo. La primera se aferra bastante rigurosamente al orden de arriba a abajo, mientras que las demás cuentan con más flexibilidad. Más aún, sin conformarse con la visión selectiva de la *descriptio* petrarquesca (cabellos, ojos, frente, mejillas y boca), se opera en ellas una selección mucho más completa, adoptando, a grandes rasgos, el siguiente modelo: cabello (pelo, hebras), frente, cejas, ojos (vista), nariz, mejillas, boca (labios, dientes, aliento), cuello (garganta), pecho, manos, talle, planta, huella. A veces se incluye el mérito o la virtud de la dama como parte de la pintura, ya que «la configuración

⁴⁷⁶ También se halla ese binarismo en la descripción de un caballo en la relación de *La victoria del amor*: «que fue un vivo original, / y los demás su retrato», vv. 157-160.

iconológica de la dama en la tradición poética petrarquista va más allá de la pura descripción física»⁴⁷⁷, como muestra el final del retrato de santa Madrona:

En su bosquejo agradable
hable, pues, Venus más casta:
hasta con su vista honesta
esta albedríos arrastra (vv. 93-96)

Las descripciones procedentes de *El conde de Sex* y *La segunda Celestina* presentan a las damas en situaciones más variadas como el baño en un paraje natural y la caza. Por lo tanto, en vez de hacer un recorrido cabal de su cuerpo como los demás retratos, escogen las posibilidades anatómicas y los elementos ornamentales que mejor las representan en sus correspondientes contextos. Por ejemplo, los diáfanos pies, piernas y manos de la mujer en el cristalino arroyo, el colorido y refinado ropaje que se quita antes de bañarse («asul sendal, la media nacarada, / negros después coturnos al pie breve, / que, primavera errante, flores llueve», vv. 38-40) y con el que después se tapa su desnudez, y la misteriosa máscara que le deja su rostro medio encubierto (*El conde de Sex*); la sofisticada vestimenta («Era el exterior adorno / del justillo y la basquiña / azul y plata», vv. 120-122), la veloz vista, y los ágiles pies, pasos y huellas de la cazadora ante la presa, así como sus blancas manos teñidas con la sangre del despojo (*La segunda Celestina*).

A menudo, se ofrecen unas pinceladas del paisaje donde se ambienta la aparición femenina, en vinculación con el *topos* clásico del *locus amoenus*, consistente en «un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y el soplo de la brisa»⁴⁷⁸. En *El conde de Sex*, se describe una quinta de exuberante vegetación («empieso a caminar por el retiro / de una verde espesura», vv. 6-7), atravesada por un río («Pasa por esta quinta conducido / un descuido del Támesis florido», vv. 9-10) y con ráfagas de aire («soplando airado o lento, / con gran dificultad la peina el viento», vv. 21-22). Hasta se

⁴⁷⁷ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 40.

⁴⁷⁸ Curtius, Ernst Robert, 2004, p. 280. Además, el espacio del jardín se presta con frecuencia al elogio de la belleza femenina en el teatro del Siglo de Oro, como se puede observar en la creación dramática de Moreto (Lobato, María Luisa, 2007, pp. 207-208), Tirso (Castillo Hernández, Estela, 2011, pp. 162-163) y Calderón (Lobato, María Luisa, 2003, pp. 95-98).

emplea el propio término *ameno* para referirse a este entorno («Este, pues, valle undoso, / divide al sitio ameno», vv. 16-17). La relación de *También se ama en el abismo* sitúa el encuentro con la dama en un lugar caracterizado por la amenidad («se ostenta un ameno valle», v. 25), donde, a la vistosidad de flores, ríos y pájaros, se agregan sonidos y aromas («tan suave por sus olores, / tan fértiles por sus cristales, / por sus aves tan acorde», vv. 26-28).

Del mismo modo, en la relación de *La segunda Celestina* se construye un espacio pintoresco, compuesto por elementos visuales, sonoros y olfativos:

llegué a un bosque, tan suave
por la sonora armonía
de las aves, tan fragante
por los ámbares que respiran
las rosas (vv. 82-86)

Y en este panorama no faltan soplos que hacen bailar a las ramas («cuando el viento las irrita, / temorosamente laten, / vistosamente palpitan», vv. 101-103) y al agua cristalina («a la margen se reclina / de un arroyo», vv. 169-170).

Las partes femeninas enumeradas también se someten a una constante idealización. Al igual que en Petrarca se encomia la rubia cabellera de Laura con las imágenes del oro y el sol⁴⁷⁹, en *El Job de las mujeres*, se hiperboliza el esplendor del cabello femenino, por encima del rayo solar («El pelo, cuya madeja / deja al sol sin su luz clara», vv. 65-66). Los demás casos presentan a la dama con pelo negro, émulo de la oscuridad nocturna, nota colorista totalmente ajena al prototipo del autor italiano y reivindicada en el Barroco por la estética del *claroscuro*⁴⁸⁰ («Bella noche era el cabello», *También se ama en el abismo*, v. 131; «pero de las negras trenzas, / noche que envidiaba el día», *La segunda Celestina*, vv. 132-133). En algunas ocasiones se muestra el cabello en interacción con componentes del *locus amoenus*, peinado por el viento o mojado por el agua, como en los siguientes versos de *El conde de Sex*:

al hermoso cabello, suelto al viento,
en quien con manso aliento

⁴⁷⁹ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 9.

⁴⁸⁰ Josa, Lola, Lambea Castro, Mariano, 2010, p. 7.

el céfiro lasivo se abrigaba,
el agua lisensiosa salpicaba (vv. 49-52)

O como en la descripción siguiente, de *La segunda Celestina*:

a la discreción del viento
que mansamente respira,
volaban trenzas y plumas,
que unas peina y otras riza (vv. 136-139)

Las menciones a la frente de la amada acuden a metáforas tanto afines a la Aurora petrarquesca («y alba la frente que al día / presta nevados candores», *También se ama en el abismo*, vv. 133-134) como lapidarias del petrarquismo posterior para enfatizar su blancura y transparencia («una frente celestial / hecha de claro cristal», vv. 17-18, *La gran comedia de Santa Madrona*)⁴⁸¹.

Para las cejas de la dama, en vez de recurrir al ébano, metáfora canónica en Petrarca y sus seguidores⁴⁸², se emplea la imagen pétrea del azabache para apuntar cromáticamente su extremada negrura («dos de azabache, uno de oro», *También se ama en el abismo*, v. 141). Además, se acentúa su forma curva, en comparación con el arco («Un arco la diestra empuña, dos en sus cejas descoge», *También se ama en el abismo*, vv. 139-140; «sus sejas, sobre ojos sarcos, / arcos son que los dispara», *El Job de las mujeres*, vv. 69-70), o con el arco iris («Vi dos iris hechos arcos», *La gran comedia de Santa Madrona*, v. 12):

Los ojos femeninos, imprescindibles en la *descriptio* petrarquesca, también constituyen una constante en todos los retratos estudiados aquí. En algunos casos se refiere a ellos con un simple adjetivo colorista, del mismo tono que los de Laura («sus sejas, sobre ojos sarcos», *El Job de las mujeres*, v. 69; «flechas de sus ojos sarcos», *La gran comedia de Santa Madrona*, v. 15). En otras ocasiones se utiliza el símil de la estrella, cristalizada en la obra de Petrarca y de mayor fortuna en composiciones posteriores («del cielo vi las estrellas / en sus celestiales ojos», *La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 8-9)⁴⁸³; o del sol y de las luces, en relación,

⁴⁸¹ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 16.

⁴⁸² Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 29.

⁴⁸³ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 20.

además, con el tópico de la capacidad vivificadora de la mirada de la amada:

Su vista dio luz al cielo,
vida al mar, ser a las flores,
muerte al amor, y aún es breve
el imperio de sus soles. (*También se ama en el abismo*, vv. 145-148)

Por lo demás, los ojos de la dama petrarquista son el «punto clave del rostro en la provocación e incubación amorosas, nidos de amor, que encienden pasiones y se conforman en llamas, chispas, centellas»⁴⁸⁴. En *La segunda Celestina* se aprecia el eco de este tópico, con el fin de poner de relieve metafóricamente el amor que inspira la protagonista en el pecho del galán:

a la margen se reclina,
de un arroyo, cuyas ondas,
fulminadas de su vista,
cristalinas llamas vierten,
centellas nevadas rizan (vv. 169-173)

En el mismo texto, más adelante, se usa la imagen de los rayos de origen petrarquesco ya mencionada, para la misma finalidad⁴⁸⁵:

con la mano enciende el agua
sin valerse de su vista,
que eran ociosos sus rayos
donde la *nive* encendía. (vv. 186-189)

En última instancia, cabe señalar la presencia del tópico de que los ojos de la amada provocan daños amorosos, hieren y matan al enamorado, proveniente de la herencia petrarquista («lleva en armas indecisas / el plomo para las fieras, / para los hombres la vista», *La segunda Celestina*, vv. 17-19; «Su vista dio luz al cielo, / vida al mar, ser a las flores, / muerte al amor», *También se ama en el abismo*, vv. 145-147)⁴⁸⁶. En *Quererse sin declararse*, este se introduce mediante el diálogo imaginativo entre los ojos y el rostro de la mujer:

⁴⁸⁴ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 23.

⁴⁸⁵ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 20.

⁴⁸⁶ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 26.

jusgo que en tu vista oí
decir al rostro: «Esta vida
te ofresco: *ser tú* homicida,
matase hombre por mí» (vv. 45-48)

En las siguientes citas, en asociación con la metáfora petrarquista de las flechas⁴⁸⁷, se presenta la vista como causante del daño de amor:

sus sejas, sobre ojos sarcos,
arcos son que los dispara
para todo cuanto mira:
¡ira de amor, lo que mata! (*El Job de las mujeres*, vv. 69-72)

vi dos iris hechos arcos,
negros de sus bellas niñas,
que eran contra dulces riñas
flechas de sus ojos sarcos (*La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 12-15)

Con respecto a la imaginería de las mejillas, se alternan las piedras preciosas con las flores, de raíz petrarquista («rosas de Latona», *La gran comedia de Santa Madrona*, v. 27; «de asabache y marfil un maridaje», v. 76, *El conde de Sex*)⁴⁸⁸. Asimismo se emplea la imagen de cristal del petrarquismo español, o su forma adjetiva para hacer resaltar la blancura del cuello («su garganta de cristal», *El Job de las mujeres*, v. 81; «En blancura era su cuello, / tan cristalino y bizarro», *La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 44-45)⁴⁸⁹.

La boca de la dama petrarquista se retrata con un cromatismo bastante estable, el rojo o sonrosado de los labios en contraste con la candidez de los dientes. En las relaciones se puede apreciar la dualidad imaginística de las perlas y los rubíes, cristalizada por el cantor de Laura⁴⁹⁰:

Por boca un solo rubí

⁴⁸⁷ Por ejemplo, en el romance *Pinta la proporción hermosa de la excelentísima señora condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le remite desde Méjico a su excelencia*, emplea Sor Juana Inés de la Cruz la misma metáfora de flechas: «Pérsica forman lid belicosa / áspides que por flechas disparas / víboras de halagüeña ponzoña», vv. 14-16.

⁴⁸⁸ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 14.

⁴⁸⁹ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 34.

⁴⁹⁰ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 31.

vi, cuya breve muralla
halla en sus dientes menudos
nudos de perlas que guarda (*El Job de las mujeres*, vv. 73-76)

Como alternativa a este binomio colorista también se recurre a la combinación de coral y perlas, consolidada a través de Herrera («de un encendido coral, / dentro de quien blancas perlas / vi menudas», *La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 35-37)⁴⁹¹. En la misma relación se encuentra otra referencia lapidaria para expresar la blancura y pequeñez de los dientes de la dama: «Eran aljófares tales, / que hasta *al* rosío del alba / hace a su *pequeña* salva» (vv. 40-42). Además, aparece la nueva nota cromática de púrpura, cultivada por petrarquistas posteriores⁴⁹², y otras imágenes ígneas para designar el rojo de los labios y el aliento:

Los dos labios, que pudieran
ser incendio de los dioses,
en cuyas ascuas su aliento
fragantes respiraciones
presta al aire, tan purpúreos
en su boca los descogen (*También se ama en el abismo*, vv. 163-168)

Para la descripción del pecho, prescindiendo de imágenes petrarquistas lapidarias⁴⁹³, se pondera su candor mediante la competencia con el cuello («Su garganta de cristal, / tal es que en blancura iguala / a la perfección del pecho», *El Job de las mujeres*, vv. 81-83). También se apoya en las imágenes de la nieve y el invierno, así como en su contraste con elementos florales, para mostrar su blancura y valores sentimentales como la dureza de la dama:

No *sino* artificio el pecho
permite Amor que se adorne
de claveles que le vistan,
de jazmines que le abrochen,
por que en su pecho se admire
que pudo tener conformes,
si todo el abril con nieve,

⁴⁹¹ Orozco Díaz, Emilio, 1947, p. 79.

⁴⁹² Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 32.

⁴⁹³ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 39.

todo el hibierno con flores (*También se ama en el abismo*, vv. 171-178)

Las manos de la dama, tan relevantes en la tradición petrarquista⁴⁹⁴, están presentes en todas las pinturas femeninas. Con el fin de realzar su blancura y transparencia como atributos principales, se utiliza la imagen del cristal («y fueron cristalino vaso / sus manos», *El conde de Sex*, vv. 84-85; «ara en surcos de cristales, / tales son sus manos blancas», *El Job de las mujeres*, vv. 67-68), el concepto ingenioso de su confusión con el agua («temí con sobresalto (y no fue en vano) / que se bebiera parte de la mano», *El conde de Sex*, vv. 89-90; «las blancas manos teñidas / lava el cristal undoso, / sin que el cristal las *distingua*», *La segunda Celestina*, vv. 179-181) y la metáfora petrarquista del hielo, que evoca la blancura externa y el rigor de la amada, contrastando cromática, literal y connotativamente con el fuego de la pasión amorosa («A su imitación, las manos / hielo obtentan, fuego esconden», *También se ama en el abismo*, vv. 179-180)⁴⁹⁵. Otro ejemplo pone de relieve su hermosura a través de la imaginaria primaveral y floral:

Eran las manos perfetas
que vi, en talle tan gentil
en fertilizado abril
de lirios, *asancar*, mosquetas (*La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 48-51)

La nariz, excluida por Petrarca de su *descriptio*, solo se recuperó en el siglo XVII⁴⁹⁶. En las relaciones, se presenta su candidez («aunque una naris de nieve / hasía el cielo distinto / del suelo que agora pinto», *La gran comedia de Santa Madrona*, vv. 20-22) y la perfección de su posición en el rostro⁴⁹⁷:

La narís baja derecha,
hecha en medio por que a raya
haya en mejillas rapases
pases en guerra de nácar (*El Job de las mujeres*, vv. 77-80)

⁴⁹⁴ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 35.

⁴⁹⁵ Manero Sorolla, María Pilar, 1992, p. 52.

⁴⁹⁶ Josa, Lola, Lambea Castro, Mariano, 2010, p. 4.

⁴⁹⁷ También sobre la división que hace la nariz del rostro de la dama, pero más original, con términos del oficio legal, había escrito Sor Juana Inés de la Cruz: «Límite, de una y otra luz pura, / último, tu nariz judiciosa / árbitro es entre dos confinantes / máquina que divide una y otra». Ver Sabat de Rivers, Georgina, 1986, p. 50.

Los retratos estrictamente petrarquistas dejan fuera los miembros inferiores, considerándolos menos nobles en comparación con la parte superior hasta el busto⁴⁹⁸. La relación de *El conde de Sex* incluye las piernas, haciendo resaltar su blancura con imagería floral («y delgado cambray tapó el rosío / de las dos asusenás», vv. 92-93), o destacando la misma cualidad, otra vez mediante la confusión con el agua:

vi cristal en el río desatado
y vi cristal en ellas condensado,
no supe si las aguas que se vían
erran sus pies, que líquidos corrían,
o si sus dos columnas se formaban
de las aguas que allí se congelaban (vv. 43-48)

En cuanto a los pies, se remite a motivos florales: «apenas se distinguía / la flor del lazo que huella / con la misma flor que pisa» (*La segunda Celestina*, vv. 152-154); «daba al prado en cada huella / ella flores como el alba» (*El Job de las mujeres*, vv. 91-92). Además, en algún caso se emplea el tópico petrarquista de que el pie de la dama hace brotar flores donde pisa, al igual que la diosa romana Flora⁴⁹⁹:

Cansada, pues, de dar muerte,
o cansada de dar vida
a las flores y a los brutos,
que unas con la huella anima,
y otros con el plombo hiere (*La segunda Celestina*, vv. 164-168)

Por último, en la descripción en torno al talle de la dama, se opta por la sugerencia en vez de la descripción visual, empleando la imagen petrarquista de la prisión para mostrar el encanto femenino, en conexión con el sufrimiento de amor («es cárcel apetecida, / siendo estrechas las prisiones», *También se ama en el abismo*, vv. 190-191)⁵⁰⁰.

Estos retratos se construyen, pues, básicamente conforme al canon petrarquista en cuanto a la idealización de la dama, notas coloristas e imagería usadas para caracterizar de modo

⁴⁹⁸ Manero Sorolla, María del Pilar, 2005, pp. 248-249.

⁴⁹⁹ Josa, Lola, Lambea Castro, Mariano, 2010, p. 6.

⁵⁰⁰ Alonso, Dámaso, Bousoño, Carlos, 1970, p. 87.

encomiástico diferentes partes de su cuerpo, explotando la herencia sin pretensión de originalidad. Se destaca de forma relevante el blanco (frente, nariz, mejillas, dientes, cuello, pecho, manos, piernas, pies) y se distinguen varios matices provenientes de imágenes minerales (marfil, nácar, perlas, aljófar), florales (rosas blancas, lirios, mosquetas, azucenas) y celestes o termológicas (alba, nieve, hielo). A este tono sigue, ya secundariamente, el rojo (mejillas, labios), aportado por los símiles del rubí, el coral, el incendio o las rosas rojas y mosquetas; el negro (cabello, cejas), intensificado por metáforas de la noche y el azabache; el azul (ojos), y, mínimamente, el purpúreo (aliento/labios). Por lo demás, la descripción del paisaje y del ropaje proporciona otros valores cromáticos de verde (vegetal) y plata (río y vestimenta).

4.2. RELACIONES DE FIESTAS Y DESCRIPCIONES FESTIVAS EN LAS RELACIONES DE COMEDIAS

Las fiestas caballerescas tienen su origen en los entrenamientos militares de la nobleza en la Edad Media, surgidos en tiempos de paz como prevención y preparación para las guerras⁵⁰¹. Desde su nacimiento, estos acontecimientos estaban estrechamente vinculados al poder. Tenían como finalidad política la divulgación del prestigio y ostentación de la capacidad económica y bélica entre la propia nobleza, a la que pertenecían los organizadores. Por otro lado y más relevantemente, su aparato estaba destinado a provocar el asombro del público y su estimación hacia la aristocracia, y consolidar su dominio y posición social. Mediante esta vía se imponían al vulgo los nobles gobernantes del siglo XV del reino de Castilla:

Los «grandes» de la oligarquía nobiliaria castellana estaban demasiado ocupados en los asuntos de la alta política para entrar en contacto con sus vasallos. Eran estas fiestas, entonces, las adecuadas para resaltar valores sociales y políticos establecidos, para entrar en contacto directo con ellos, asegurarse su admiración y respeto, tras lucir su valor y destreza en los ejercicios caballerescos, así como ganar fama y honra⁵⁰².

⁵⁰¹ Flores Arroyuelo, Francisco J., 2003, p. 37.

⁵⁰² Andrés Díaz, Rosana de, 1986, pp. 83-84.

Frente a la crisis social de la edad barroca, surgió la necesidad de reafirmar el valor y la identidad de la clase aristocrática. Para remontarse a su gloria de los siglos pasados, les servían bien estas fiestas, que «no sólo muestran a nobles suntuosamente vestidos y acompañados por numerosos lacayos, sino que al mismo tiempo rememoran su antiguo papel de guerreros activos, luchando a caballo y defendiendo a sus vasallos»⁵⁰³. Además, en la sociedad del Siglo de Oro fue obligación de los poderosos «festejar y regocijar al pueblo»⁵⁰⁴, que tenía aprecio «por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio» y acogía bien estos espectáculos de gran fastuosidad⁵⁰⁵.

Para una mayor publicidad y difusión del poder, era preciso poner por escrito el fasto de las celebraciones y el lucimiento de los participantes nobles. Bajo esta demanda aparecieron relaciones de carácter propagandístico y estilo hiperbólico, donde el autor pretendía hacer creer al lector la magnificencia singular de la fiesta⁵⁰⁶. Este género floreció especialmente durante el Barroco⁵⁰⁷. Su elaboración se encargó a veces a literatos famosos como Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón; la llevaron a cabo, mayoritariamente, poetas ansiosos de ascender⁵⁰⁸. El teatro del Siglo de Oro también se prestaba al mismo fin. En obras dramáticas de Luis Vélez de Guevara y el Fénix se integraban frecuentemente relaciones de juegos caballerescos, a veces los que realmente tuvieron lugar, al servicio de la nobleza⁵⁰⁹:

La mayor parte de las relaciones lopescas de juegos parecen por su parte conformes a los imperativos políticos de la cultura barroca; pintando acciones espectaculares de jugadores nobles, parecen insinuar al público teatral la misma admiración hacia la clase alta que los juegos mismos insinuaban al público festivo⁵¹⁰.

⁵⁰³ Nitsch, Wolfram, 2002, p. 308.

⁵⁰⁴ Amigo Vázquez, Lourdes, 2004, p. 287.

⁵⁰⁵ Ferrer Valls, Teresa, 2003, p. 27.

⁵⁰⁶ Bonet Correa, Antonio, 1990, p. 8. Pedro García también habla de las relaciones que sirven como *escritura protocolaria* de la fiesta, que «la cierra, la completa y es un protocolo tan necesario para su existencia como la misma fiesta». Ver Cátedra García, Pedro María, 2001, p. 84.

⁵⁰⁷ Ferrer Valls, Teresa, 1993, pp. 13-14.

⁵⁰⁸ Ferrer Valls, Teresa, 2003, pp. 28-29.

⁵⁰⁹ González Martínez, Javier J., 2005; Cornejo, Manuel, 2010; Arco y Garay, Ricardo del, 1941, pp. 491-501. Para más información sobre comedias áureas que documentan fiestas cortesanas, ver también Ojeda Calvo, María del Valle, 2009.

⁵¹⁰ Nitsch, Wolfram, 2002, p. 310.

Sin embargo, la complejidad escenográfica de estos espectáculos obstaculizaba su materialización en las tablas. A pesar de que algunos escenarios áureos cortesanos contaban con la posibilidad de representarlos, muchas veces, estos simplemente se referían a través de una descripción⁵¹¹. Así ocurre en las relaciones estudiadas aquí; dicha materia figura en siete de ellas: *Industrias contra finezas*, *El Job de las mujeres*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, *La dama presidente*, *La victoria del amor*, *El Hércules de Ocaña* y *Rendirse a la obligación*.

4.2.1. TIPOLOGÍA DE FIESTAS EN LAS RELACIONES DE COMEDIAS

Convendría comenzar con una clasificación de las fiestas caballerescas. Las *justas* consisten en «combates singulares de hombre a hombre», donde se intentaba «desmontar al rival, en el choque violento, a todo el correr del caballo, o quebrar sobre él el fuste de la lanza»⁵¹². Dos de las relaciones tratan este tipo de espectáculos y con enfoques distintos. *Industrias contra finezas*, sin entrar en detalles, refiere a una justa de carácter más lúdico que peligroso, en la que los asistentes cortejan a sus amadas («Y entré ocasión de unas fiestas, / de una justa, en que a su dama / daban todos precedencia», vv. 166-168). Este elemento de galanteo en los actos festivos públicos de raíz medieval permitía a los caballeros servir a las damas, exhibiendo su excelencia en las luchas⁵¹³.

En *La victoria del amor*, se desarrolla de forma exhaustiva una justa de guerra: el motivo de su celebración, el premio, el fasto y los participantes; también se presenta con todo lujo de detalles las monturas y el atuendo de los caballeros, así como su actuación en los combates. Con el fin de ostentar su valor y fuerza, los dos príncipes griegos «divulgaron un torneo / en varios reinos, fijando / carteles de desafío» (vv. 25-27), incluida «una justa de tres lanzas» (v. 35). Al ganador prometen como premio el trono y el vasallaje de Grecia («su corona y el contrato / que quedasen los vencidos / sujetos a ser vasallos», vv. 40-42).

⁵¹¹ González Martínez, Javier J., 2005, p. 77.

⁵¹² Andrés Díaz, Rosana de, 1986, pp. 95-96.

⁵¹³ Heusch, Carlos, 1995, pp. 10-11.

Respondiendo a este reto, acuden participantes de diferente procedencia, y efectúan unas entradas pomposas (vv. 63-74). Empieza el combate («soñó la señal de guerra», v. 87), y se presentan los organizadores («se mostró el mantenedor», v. 91; «A servirle de padrino / con él venía su hermano», vv. 99-100). El primer desafiante es derrotado por el griego («Quedó, en efeto, vencido / con otros muchos que entraron», vv. 125-126). El día siguiente participa el protagonista («El segundo día quise / salir yo el primero al campo», vv. 137-138). Hace caer a su rival y el juego ecuestre se convierte en una pelea a pie:

yo derribé a mi contrario,
demandome la batalla
y, la maza descolgando,
al bruto desamparé,
puse con él de un salto.
Dímonos tan duros golpes (vv. 178-183)

El príncipe propone combatir con espada («Deja la maza en el suelo, / y dé el acero inhumano», vv. 187-188) y ataca al protagonista («y en este siniestro lado / me alcanzó con una punta / por entre el arnés grabado», vv. 192-194). No obstante, este le acomete con rapidez y acierto («le rompí de un duro golpe / el yelmo, cabeza y casco», vv. 225-226) y muere el contrario. El otro príncipe que viene a vengar su muerte sufre el mismo destino trágico («le dio el acero inhumano / de la garganta al cerebro / a la muerte paso franco», vv. 237-239).

Los presentes se dividen en dos grupos («unos me *ofren* salida, / otros me son de embarazo», vv. 242-243), e incluso se genera una rebelión entre los súbditos griegos («pasó la traición allí / por lealtad de sus vasallos», vv. 246-247). El Rey sofoca el tumulto, y según el procedimiento, solicita la última batalla para decidir el vencedor. Montados en sus caballos, se embisten los dos («y del golpe, dura y bravo, / con el bote de la lanza», vv. 289-290), y el emperador termina rendido. En última instancia, el galán le pide cumplir la recompensa que había ofrecido («Pidile la firma en blanco, / reservando a *su* elección / del tributo los contratos», vv. 309-311).

Los *torneos* eran combates de grupos de caballeros divididos en cuadrillas ⁵¹⁴. Generalmente los disponía un galán en homenaje a la dama que servía, retando a sus iguales como *mantenedor*⁵¹⁵. Aparecen como asunto importante en dos relaciones. *Rendirse a la obligación* relata con bastante minuciosidad un torneo organizado por pretendientes de la dama con motivo del festejo («en defensa de su gala, / unos soberbios torneos / delante de su palacio», vv. 68-70). El premio consiste en «una corona de perlas / u diamantes» (vv. 72-73). Se enfrentan dos grupos en la fiesta:

me presenté en el palenque
entre los aventureros,
que eran de una parte, y de otra,
los cortesanos soberbios (vv. 134-137)

El clarín da inicio al combate («Partiose el sol a los *ecuos* / del clarín», vv. 143-144), y los caballeros toman posiciones para la pelea colectiva («y los jueces, / dejando igual el terreno, / nos pusieron frente a frente», vv. 143-146). Se sostiene entre los participantes una encarnizada batalla («a tanto fornido encuentro / de las ya deshechas lanzas», vv. 153-154). El galán acomete a su contrario («la lanza en ristre, le busco; / y él, al mirar mi denuedo, / se cubre del fuerte escudo», vv. 172-174) y no tarda en derribarlo («no fue mucho del encuentro / venir *de* la blanca arena», vv. 179-180). Sus partidarios vienen a tomar venganza contra el protagonista («Llega la guarda a prenderme, / ayudada del esfuerzo / de los fuertes cortesanos», vv. 188-190), y entran en guerra con los demás combatientes («los nobles aventureros / en mi defensa se ponen», vv. 191-192). Así finaliza la fiesta.

En *La dama presidente* también se narra detenidamente la celebración de un torneo, explicando el motivo, proceso del combate y resultado. Lo organizan los duques de Milán para mostrar su fuerza a los demás aspirantes al amor de la dama, Isabela, y probar que son los únicos dignos de él («y de un torneo al combate / a los pretendientes llaman»). El galán, César, se enfrenta con uno de los dos («De aventurero salí»). Inicia el combate («la seña hace / de acometer», vv. 18-19), y los rivales, montados en sus respectivos caballos («y partiendo /

⁵¹⁴ Andrés Díaz, Rosana de, 1986, p. 98.

⁵¹⁵ Deleito y Piñuela, José, 1954, p. 89.

entrambos brutos iguales», vv. 19-20), entran en una fiera pelea con distintas armas («Rompimos las lansas», v. 25; «Empuñamos los aseros», v. 33). Los siguientes versos describen con detenimiento un encuentro entre ellos, en el que acomete el duque al protagonista:

Conrado con arrogante
valor sobre mi selada
descarga golpe tan grande
que me *hume* menester todo
el resistirle constante (vv. 36-40)

No obstante, lo derrota César con su maestría con el acero:

mas entrándole una punta
por el breve güeco que hase
la visera, tal asierto logré
que a la herida grande (vv. 41-44)

Muere Conrado («Cayó del caballo muerto», v. 47), y se genera un conflicto entre sus partidarios («y su hermano y parciales / “¡Traición!” dicen, y su muerte / quieren vengar con mi sangre», vv. 48-50) y los padrinos («Los padrinos me defienden», v. 51). El torneo termina en una plena guerra entre las dos partes («y en fin, entre todos se hase / una batalla sangrienta», vv. 52-53).

El toreo caballeresco es el juego más importante y característico del Barroco español, que alcanzó el cenit a mediados del siglo XVII⁵¹⁶. Se describe la tauromaquia ecuestre en *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* («Corrieron treinta toros», v. 9), en la que un caballero mata el toro con destreza («Llegó al toro, y con gana denodada, / le dio el conde tan grande cuchillada / el cuello le cortó», vv. 82-84), y otro galán le da un rejonazo («y en la crespá cerviz con alborozo / fue llave su rejón que abrió la puerta, / y la sangre salió, viéndola abierta», vv. 115-117). En comparación, fuera del marco aristocrático, *El Hércules de Ocaña* presenta una fiesta de toros de carácter popular, con lidia a pie (vv. 218-291).

⁵¹⁶ Campos Cañizares, José, 2007, p. 47.

Finalmente, en *El Job de las mujeres* se indica que se están preparando unas fiestas («en prevenciones distintas, / competidores los artes, / donde es gloriosa la invidia», vv. 12-14). Con más detalles, la relación describe la entrada de una dama noble, mostrando la pompa de su escolta («cuando vi tropas de gente / en confuciones distintas», vv. 43-44), el carro («Y en una carrosa, luego, / que seis frisiones la tiran», vv. 45-46) y el motivo del arco triunfante, una de las arquitecturas efímeras que solían aparecer en las fiestas cortesanas de tipo procesión-cortejo («luego dos arcos triunfantes / con la carrosa caminan», vv. 53-54)⁵¹⁷.

Algunas relaciones presentan la reacción del vulgo espectador ante la pomposidad de las fiestas. En *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, exclama el galán, de origen villano, ante el resplandor del atuendo lujoso de un caballero: «me pareció que se quemaba en ellas, / y pretendió decirle mi desvelo: / “Tente, hombre, que te quemas, ¡vive el cielo!”» (vv. 45-47). En el mismo parlamento también se imagina la admiración de los asistentes, suscitada por una joya reluciente que lleva un personaje noble:

si el sol verde fuera,
todo el vulgo creyera
que el sol de las esferas verdadero
se le había puesto al conde en el sombrero (vv. 64-67)

De manera similar, se maravilla el público de la gran velocidad del caballo, en *La victoria del amor*:

los que del hemisferio
le miraban a lo largo,
al verle correr dijeron:
«¿Este es hechizo o encanto?
Pues, conforme a la razón,
no corre, que va volando» (vv. 171-176)

Estas descripciones ponen en evidencia el respeto y asombro que las fiestas caballerescas, con sus elementos fastuosos y aparatosidad, podían despertar en el vulgo, al que se le reservaba el mero papel de contemplante.

⁵¹⁷ Díez Borque, José María, 2002, p. 210.

4.2.2. ATUENDO Y EMBLEMAS COMO MOTIVO FASTUOSO

Otro componente primordial de los juegos caballerescos lo constituye el vestido. En él se cifra el prestigio del individuo ante el estamento social al que pertenece⁵¹⁸. Además, este motivo de gran valor visual, «con efectos de ostentación decorativa y de distanciamiento de lo cotidiano»⁵¹⁹, contribuye a la espectacularidad de los acontecimientos. Aquí se desarrolla principalmente en tres relaciones. Figura en menor medida en *Rendirse a la obligación* («iban entrando en la tela, / bizarramente compuestos / de montes, plumas y galas», vv. 140-142). En *La victoria del amor*, con más detenimiento, se describe al mantenedor «en un trono de marfil / de oro y cristal relevado» (vv. 89-90), suntuosamente ornamentado de la siguiente forma:

de negras armas armado,
grabadas de sierpes de oro,
llamas de fuego *arrojando*,
el dorado *morión*
de tantas plumas poblado
que pudo escalar al cielo
con las alas del penacho (vv. 92-98)

Además, se visten con gallardía su hermano («armado de limpio acero, / terso, *transparento* y claro» vv. 101-102) y un participante («y el gallardo aventurero / de mil arneses armado», vv. 113-114). En *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, las figuras nobles se atavían con joyería lujosa:

El marqués valeroso,
que sujetó su espíritu fogoso,
en libreas galantes
tanta copia introdujo de diamantes
que, engolfado entre luces y centellas,
me pareció que se quemaba en ellas (vv. 40-45)

⁵¹⁸ Ferrer Valls, Teresa, 2003, p. 17. Para más explicaciones sobre el código de vestir de los caballeros, ver Bouza, Fernando, 2003, pp. 72-87.

⁵¹⁹ Díez Borque, José María, 1986, p. 24.

También luce piedras preciosas el conde:

y siendo de plumas gualdas
verde origen un broche de esmeraldas
tan brillante y lucido,
de dorados esmaltes guarnecido (vv. 60-63)

Por lo demás, durante la ejecución de los juegos se seguía un riguroso protocolo, que aún se conservaba en parte en el siglo XVII pese a su decadencia a lo largo de la centuria. Los caballeros debían mostrar su pasión y ánimo a través de emblemas como la *divisa*, la *empresa* y el *mote*. La divisa consistía en un color simbólico, que expresaba los sentimientos o la situación amorosa del jinete⁵²⁰. En *Rendirse a la obligación*, el galán, desilusionado por el desamor, decoraba su armadura con «azul, amarillo y negro, / colores que publicaban / desesperación y celos» (vv. 119-121).

Las empresas estaban formadas por dos partes: el *cuerpo*, es decir, una figura pintada; el *alma*, la inscripción o letrero que acompañaba y explicaba la figura⁵²¹. Así se presenta el protagonista de *Industrias contra finezas* en una justa:

Salí yo de aventurero,
y en mi empresa era la letra,
mirando a un cielo estrellado:
«Si quí para mí hay estrella,
la mejor será la mía» (vv. 187-191)

Los mote eran máximas o proverbios comprensibles por sí mismos⁵²². En *La victoria del amor*, un príncipe de Polonia ostenta orgullosamente la siguiente frase: «Con valor y con fortuna, / no temo guerra ninguna: / daré muerte a mi contrario» (vv. 122-124).

⁵²⁰ Deleito y Piñuela, José, 1954, pp. 89-90. Los emblemas también se explican con más detalle en López Poza, Sagrario, 2012.

⁵²¹ Deleito y Piñuela, José, 1954, p. 90.

⁵²² Deleito y Piñuela, José, 1954, p. 90.

4.2.3. CABALLOS COMO ELEMENTO OSTENTOSO

En los juegos ecuestres, los caballos ocupan un lugar esencial para el lucimiento de los jinetes. Asimismo cobran considerable importancia en la comedia áulica. Como elemento que gustaba mucho y muy solicitado por el público del Siglo de Oro, tenía amplia presencia en las piezas dramáticas, tal como señala Germán Vega: «por la cantidad de obras en las que aparecen descripciones de caballos poderosos y veloces se infiere con claridad que los espectadores las esperaban. Y los dramaturgos se las ofrecían, compitiendo entre ellos para conseguir superar en ingenio a la precedente»⁵²³.

Desde la época medieval, los tratadistas europeos otorgaban el máximo honor a los caballos españoles, y señalaron especialmente la preeminencia de los de origen andaluz⁵²⁴. También determinaban una serie de condiciones físicas que debían cumplir los caballos de calidad, referentes al codillo, el pecho, la cabeza, el oído, la vista, la boca y el lomo, entre otros⁵²⁵. Para los que salían a torear, se tomaba en cuenta su raza, boca, tamaño, color y peso. Por ejemplo, eran preferibles los de dimensiones grandes, y se valoraban positivamente los alazanes y rucios⁵²⁶.

En las fiestas descritas aquí, se concede especial relevancia a las monturas, mostrando su gran aptitud y brío, fundamentales para la ostentación de los caballeros. Se indica sin excepción su color y muchas veces también su procedencia, de Andalucía, Frigia o Frisia. Aparece el caballo morcillo («En un andalús morsillo», *La dama presidente*, v. 3; «En un morcillo», «parecía el morcillo», *Mudanzas de la fortuna y firmezas de amor*, v. 17 y 38); el alazán («Era este un alazán», *Mudanzas de la fortuna y firmezas de amor*, v. 76; «Anegaba un alazán», «aunque era el monstruo de Fricia», *El Job de las mujeres*, v. 15 y 18; «sobre un caballo de Frigia, / tostado alazán», *Rendirse a la obligación*, vv. 122-123), el blanco («seis friones la tiran, / tan blancos», *El Job de las mujeres*, vv. 46-47; «y en un andaluz brioso», «si fue cisne por lo blanco», *La victoria del amor*, vv. 138 y 142; «y en un blanco andaluz»,

⁵²³ Vega García-Luengos, Germán, 2011, p. 245.

⁵²⁴ Campos Cañizares, José, 2007, pp. 187-189.

⁵²⁵ Campos Cañizares, José, 2007, pp. 191-194.

⁵²⁶ Campos Cañizares, José, 2007, pp. 196-210.

Mudanzas de la fortuna y firmezas de amor, v. 92), el overo («en un overo», *La dama presidente*, v. 16; «sobre un andaluz overo / de una nube cordobesa», *Rendirse a la obligación*, vv. 169-170) y el rucio («en un rucio rodado», *Mudanzas de la fortuna y firmezas de amor*, v. 50).

Además, se enfatizan sus cualidades, como la velocidad, la robustez y el vigor, mediante el motivo de los cuatro elementos. Con metáforas del aire se destaca la rapidez de la montura («hijo adoptivo del aire», *La dama presidente*, v. 4; «hijo del viento español», *El Job de las mujeres*, v. 17; «hijo del viento», *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, v. 38; «si fue viento por lo veloz», *La victoria del amor*, v. 145; «al viento con la herradura», *Rendirse a la obligación*, v. 132); con el agua se pone de manifiesto su energía («soberbio en su espuma misma», *El Job de las mujeres*, v. 16; «si fue mar por las espumas / o si bajel animal»; «bajel navegó en su espuma, / tormenta fue en pies y manos, / tempestad en los bufidos», *La victoria del amor*, vv. 143-144 y vv. 163-165; «vida del Ebro, escándalo de espuma», *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, v. 21). Esta última relación recurre a la siguiente alegoría, que equipara al caballo con el oleaje impetuoso del mar:

¿No viste el mar colérico y ruidoso
tan obediente a Bóreas proceloso
que, con cristal logrando sus desvelos,
dio corcovos, corvetas y escarceos,
y codicioso de mejor esfera,
escaló el agua *a luto*, osada y fiera,
subiendo tanto en espumoso vuelo,
que se dejó dos peces en el cielo? (vv. 22-29)

Asimismo se evidencia su fogosidad conectándolo con el fuego («Etna en su incendio abrasado, / exhalación en su fuego», *La victoria del amor*, vv. 166-167; «y con el relincho al fuego», *Rendirse a la obligación*, v. 133; «tizón con alma, hoguera *sin aliento*», *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, v. 39), sobre todo en las siguientes citas del último texto:

las chispas y centellas
con que el aire encendía,
de la región del fuego las traía,

y como vivo fuego fomentaba,
y por la boca humos exhalaba (vv. 33-37)

que, encendiendo centellas en las peñas,
al ir veloz corriendo,
por la cola se le iban derritiendo
de la nieve las pellas
con el fuego y calor de las centellas (vv. 95-99)

También se pone de relieve su robustez a través del elemento de la tierra («monte animado», *Rendirse a la obligación*, v. 127; «sobre algún monte animado», *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, v. 49).

Por lo demás, se acentúa la superioridad física de los caballos retratando sus distintos miembros:

fue por las cernejas fuerte,
por los relinchos lozano» (*La victoria del amor*, vv. 147-148)

larga la crin, breve el cuello,
ancho el pecho, el anca hendida,
corta cabeza, gran cola,
el pie fuerte, la piel lisa (*El Job de las mujeres*, vv. 19-22)

Incluso se describe su herradura, reforzando el carácter pomposo, en algunos versos de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*:

y al hollar, torneando cada mano
con cándidos reflejos,
las herraduras parecían espejos
en que el bruto, bufando,
el copete y la crin se iba mirando (vv. 77-81)

4.2.4. ÉTICA Y VALORES CABALLERESCOS DIFUNDIDOS

La significación de estos componentes fastuosos va más allá de la mera ostentación. En estas exhibiciones donde participaba la nobleza y contemplaban los espectadores de todas las clases sociales, el estamento aristocrático también aprovechaba esta comunicación directa con

el vulgo para transmitirle los valores y la ética del mundo nobiliario:

la gala de toros caballerisca era un excelente *escaparate* a partir del cual el pueblo podría entender su preeminencia social, de forma que le llegase al público asistente su código de comportamiento, formado en unas pautas educativas de clase, como eran la caballería, el valor, el buen ánimo, el miedo al fracaso y al ridículo⁵²⁷.

Análogamente, las relaciones centradas en juegos caballerescos pretenden promulgar cualidades como la valentía, el orgullo y la honestidad de las figuras nobles⁵²⁸. Los protagonistas se enfrentan sin miedo a sus temibles y robustos rivales o fieras, con gran habilidad en las armas, y siempre se muestran invencibles en la lidia. En primer lugar, se registra un uso frecuente de léxico que realza su carácter valiente: «vuelto el valor en coraje», «de Conrado el cruel orgullo / fue a mi valor ruina fácil» (*La dama presidente*, vv. 34 y 45-46); «El marqués valeroso», «Salió el conde con tanta bizarria», «Después gozó Lisardo / aplausos de valiente y de gallardo» (*Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, vv. 40, 58 y 90-91); «de esta suerte mantenían / naturales y extranjeros / en igual grado el valor» (*Rendirse a la obligación*, vv. 160-162), etc.

La autoestima es de relevancia crucial para los jinetes, de manera que no dudan en buscar soluciones frente a una situación de deshonor: «me dijo: “Corrido estoy / de ver que me ultrajes tanto», «a tomar bastante enmienda / de este enojo de mi agravio”» (*La victoria del amor*, vv. 185-186 y 281-283); «solicitar mi remedio / con la lanza y con el puño» (*Rendirse a la obligación*, vv. 99-100).

Los personajes también actúan ateniéndose estrictamente al honor caballeresco. Así en *La victoria del amor*, el emperador obedece la justicia del procedimiento del combate y garantizaba la seguridad del galán, pese a que este le mató dos hijos («debajo del gran seguro / te defiendo, aunque indignado», vv. 268-269).

⁵²⁷ Campos Cañizares, José, 2007, p. 46.

⁵²⁸ Muchos son los casos de las comedias áureas que recurren a los juegos caballerescos, sobre todo la tauromaquia, para plasmar estas cualidades de los protagonistas de galán. Por ejemplo, en la primera parte de *El Príncipe perfecto*, de Lope, el rey se enfrenta solo a un toro (vv. 668-816); en la primera escena de *La leatad contra la envidia*, de Tirso, se presenta la lidia de Pizarro (vv. 1-181).

CONCLUSIONES

Como cierre de este estudio sobre los tres manuscritos seleccionados, es oportuno destacar, a modo de conclusión, algunos aspectos ya tratados, respecto a la caracterización general de las relaciones manuscritas y su gusto descriptivo, así como unas últimas reflexiones sobre la transmisión manuscrita de las relaciones de comedias y varias cuestiones necesitadas de una mayor profundización.

1. CARACTERIZACIÓN GENERAL DE LAS RELACIONES DE COMEDIAS MANUSCRITAS

Esta muestra de relaciones manuscritas presenta, en su mayoría, algunas características comunes con las impresas, ya señaladas por estudiosos anteriores: provienen de comedias de enredo, hagiográficas y tragedias, compuestas sobre todo por dramaturgos posteriores a Lope de Vega; desde el punto de vista métrico son romances; suelen proceder de la primera jornada de la obra dramática; tienen un carácter narrativo y descriptivo; adoptan un enfoque retrospectivo; son inteligibles en sí mismas, por la autonomía de sentido de su contenido, y exhiben un estilo alambicado, entre otros rasgos. Tras el minucioso análisis de los textos estudiados aquí, es posible añadir otras consideraciones.

Las relaciones manuscritas se caracterizan por su condición híbrida.

El teatro comercial fue compuesto para representarse en el escenario y transmitirse de forma colectiva. Sin embargo, las relaciones exentas estaban destinadas a la lectura individual o la recitación de memoria en ambientes privados, y en su origen tenían un receptor letrado, más selecto que el público general que asistía a las puestas en escena en los corrales. Por otro lado, el hibridismo de las relaciones también reside en su hermanamiento con la poesía. Son composiciones largas, ininterrumpidas, con métrica unificada de romance en su mayoría y rima relativamente rebuscada en algunas ocasiones, como la consonancia pareada o en eco.

De manera aún más relevante, se emplean en estos textos técnicas y tópicos frecuentes en géneros poéticos. Además, las relaciones manuscritas en tomos misceláneos a menudo se transmiten entre otros tipos de composiciones poéticas, frente a la mayoritaria difusión aislada del pliego suelto.

Las relaciones manuscritas tienen extensión muy variada.

A diferencia de las relaciones impresas en pliegos sueltos, las copiadas a mano no tienen necesidad de encajar perfectamente en el espacio usual de dos hojas en 4º, y presentan una extensión bastante distinta de unas a otras. De las veintitrés relaciones analizadas, son cuatro las que superan los trescientos versos, nueve tienen entre doscientos y trescientos, siete entre cien y doscientos, y tres menos de cien. Es muy grande la diferencia entre las más largas (*La victoria del amor*, con 371 versos; *El Hércules de Ocaña*, con 373 versos) y las más breves (*La gran comedia de Santa Madrona*, 55 versos; *Quererse sin declararse*, 48 versos). Este hecho también conduce a la pregunta de si estos pasajes cortos se publicaron (y cómo) en forma de pliego de cordel.

Las relaciones manuscritas tienen mayor libertad paratextual.

Aunque los protocolos editoriales son distintos de unas imprentas a otras, las relaciones impresas, como producto comercial nacido y crecido bajo la demanda del público aficionado al teatro, siempre reproducen los títulos de las obras, y con bastante frecuencia, el nombre del autor (por ejemplo, el de Calderón), para garantizar su venta. En más del 10% de las situaciones, según el corpus de Cortés Hernández, se facilita el género de la voz emisora, con el fin de que los clientes supieran a simple vista a quién se destinaba la actuación.

En contraste con los textos salidos de las prensas, los manuscritos, para uso propio de un círculo muy reducido o por particular afición personal, se permitían más libertad en la formulación paratextual. En el corpus estudiado, no siempre aparecen los títulos de las obras, lo que obstaculiza mucho su identificación. Además, solo en dos textos se indica el nombre del dramaturgo, y en otros dos, la voz emisora, sin atenerse a un criterio unificado.

Los emisores de las relaciones manuscritas son mayoritariamente protagonistas de la obra y de origen noble, pero las figuras marginales también gozan de cierta representatividad.

Aunque suelen formar parte del elenco distintas clases de personajes, los parlamentos largos de las relaciones estudiadas aquí los pronuncian sobre todo figuras nobiliarias, como por ejemplo, miembros de la realeza (el rey y su hijo, hermano o primo) o potentados y su familia. Como corresponde a la nobleza, emplean un lenguaje esmerado y culto. Además, muchas veces son protagonistas de las obras. Por lo tanto, las largas tiradas de versos puestas en su boca son muy relevantes y asumen funciones múltiples, como proporcionar el contexto o asentar la situación inicial para el entendimiento del argumento, trazar unas líneas autobiográficas del mismo emisor, acentuar sus cualidades nobles (valor, galantería, honor) y presentar a otros personajes por los que sienten una atracción amorosa o con los que entran en conflicto a lo largo de la obra.

Por lo demás, también se refleja, a través de esta pequeña cala tomada aquí, el gusto por lo marginal, generalizado entre las masas. La presencia en estas copias manuscritas de emisores como el «valiente» Diego de Céspedes en *El Hércules de Ocaña*, Filipo en *El negro más prodigioso* y, en especial, el ladrón Luquesio en *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* pone de manifiesto que la marginalidad tampoco perdía terreno ante el público letrado, con un paladar teóricamente más exquisito que el general.

Se aprecian temporalidad y acciones muy amplias en las relaciones.

Como se puede observar, hay muchos cambios espacio-temporales en los pasajes analizados, que siguen esta fórmula: al principio, el emisor se remonta a un momento pasado para contar un suceso ocurrido en un lugar, diferente de aquel en que se encuentra actualmente; a continuación, se refiere a otros asuntos pretéritos, en distintos espacios, con saltos temporales de diversa extensión (meses, años); por último, vuelve al espacio y tiempo presentes. En la comedia, estos parlamentos constituyen un recurso verbal económico para

realizar traslados espacio-temporales según la necesidad dramática, sin la obligación de materializarse en el escenario. Al mismo tiempo, el hecho de que, según este esquema expuesto, las relaciones casi siempre logren narrar lances completos favorece su comprensión fuera del contexto teatral.

Las relaciones manuscritas presentan una notable homogeneidad en tema, asunto y situaciones.

Las relaciones de los tres manuscritos analizados coinciden mucho en temas y situaciones. La mayoría abarca uno de los dos asuntos fundamentales: el amoroso (*La fuerza del natural*, *La dama presidente*, *Industrias contra finezas*, *El conde de Sex*, *El Job de las mujeres*, *También se ama en el abismo*, *La segunda Celestina*, *Quererse sin declararse*, *Rendirse a la obligación*, *La gran comedia de Santa Madrona*, *El desdén con el desdén*, *Querer sabiendo querer*), que suele incluir el encuentro entre galán y dama, la descripción de la belleza femenina, el amor del joven por ella, sentimientos de este, etc.; y el festivo, que muestra principalmente combates de ambiente cortesano (*La dama presidente*, *La victoria por el amor*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, *Rendirse a la obligación*), y en menor medida, urbano (*O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, *El Hércules de Ocaña*) o militar (*El ejemplo mayor de la desdicha*, *El mariscal de Virón*, *El negro más prodigioso*), poniendo de relieve la pomposidad y el fasto de estas escenas, así como el valor y las galas de los personajes masculinos. En las relaciones de *La dama presidente* y *Rendirse a la obligación* se reúnen ambas materias. Fueron elementos de una gran estima entre el público áureo.

Las descripciones femeninas y festivas supusieron un especial atractivo literario en las relaciones de comedias.

En estas materias, sobresalen descripciones de la belleza de mujeres y de espectáculos caballerescos, con las que los lectores del Siglo de Oro estaban ya familiarizados, merced a la

tradición literaria de los retratos poéticos femeninos y de relaciones de fiestas que daban cuenta del fasto de los espectáculos, reafirmando, entre otros valores, el aristocrático.

Entre los poetas barrocos surgió un entusiasmo sin precedentes hacia las obras plásticas. Muchos cultivaron el retrato literario, y mostraron sus conocimientos del arte rimando con términos pictóricos. Así se aprecia, en cuanto a las descripciones de damas, en la relación de *El Job de las mujeres*, *También se ama en el abismo*, *La fuerza del natural*, *La dama presidente*, *La segunda Celestina*, *La gran comedia de Santa Madrona*, *Querer sabiendo querer*, *La victoria del amor*, *Rendirse a la obligación*. A la hora de alabar la hermosura femenina, los personajes sienten la misma dificultad que un pintor al retratar la beldad de la dama (*La fuerza del natural*, *También se ama en el abismo*, *La segunda Celestina*).

El rígido modelo medieval de estos retratos evolucionó con la poesía petrarquista. Así, cristalizó una selección más sutil de los elementos que conformaban la belleza femenina y su correspondiente cromatismo e imaginería. En las relaciones se aprecian ecos de esta convención.

En cuanto al orden prosopográfico, pasajes de *También se ama en el abismo*, *La gran comedia de Santa Madrona* y *El Job de las mujeres* operan una visión selectiva más completa y adopta el itinerario descendente desde el cabello a la huella dejada al pisar. Los pasajes de *El conde de Sex* y *La segunda Celestina*, al presentar a las damas en escenas de baño y caza, se centran en sus pies, piernas, manos y vestimenta, que enfatizan mejor la agilidad y blancura de sus cuerpos, al tiempo que introducen un refinado erotismo.

Las metáforas empleadas siguen bastante fielmente la convención petrarquista. Se encomia el pelo rubio que avergüenza al sol (*El Job de las mujeres*); se usan las imágenes del alba (*También se ama en el abismo*) y el cristal (*La gran comedia de Santa Madrona*) para la frente; los símiles luminosos de estrella (*La gran comedia de Santa Madrona*), sol, luz y rayos (*También se ama en el abismo*) para los ojos, las flechas (*La segunda Celestina*) y el tópico de la mirada causante del daño amoroso (*También se ama en el abismo*, *Quererse sin declararse*), las piedras preciosas (*El conde de Sex*) y flores (*La gran comedia de Santa Madrona*) para las mejillas; cristal para el cuello (*El Job de las mujeres*, *La gran comedia de Santa Madrona*); el

binomio imaginístico de perlas y rubíes (*El Job de las mujeres*) o coral (*La gran comedia de Santa Madrona*), para los dientes y labios, y el hielo para las manos (*También se ama en el abismo*). Por otro lado, no faltan matices propios del Barroco, como la cabellera de color negro (*También se ama en el abismo*, *La segunda Celestina*), asociada a la estética del *claroscuro*; o describir la nariz (*La gran comedia de Santa Madrona*, *El Job de las mujeres*), elemento excluido por Petrarca, que solo se recuperó en el siglo XVII.

En la utilización de colores, muy coincidentes con la paleta petrarquista, destaca el blanco (frente, nariz, etc.), seguido ya de lejos por el rojo (mejillas, labios), el negro (cabello, cejas, indumentaria), el azul (ojos, ropaje), el verde (paisaje), el color plata (río, atuendo) y mínimamente, el púrpuro (aliento/labios).

En cuanto a las descripciones de fiestas caballerescas, aparecen diversos tipos de escenas y con enfoques y pinceladas distintas. Se describen con pocos detalles la *justa* lúdica (*Industrias contra finezas*), y más pormenorizadamente, la bélica (*La victoria del amor*), y con detenimiento, el torneo (*Rendirse a la obligación*, *La dama presidente*) y fiestas de toros (*Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*). Además, se indica brevemente la prevención de unas fiestas y la entrada solemne de una figura noble (*El Job de las mujeres*).

Por otro lado, en el lujo del atuendo de los nobles que participan se cifran su reputación y la vistosidad del acontecimiento. Los combatientes lucen sus armaduras o ropas adornadas de joyas y otros elementos suntuosos (*Rendirse a la obligación*, *La victoria del amor*, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*). Dentro del protocolo también están los componentes emblemáticos de la *divisa* (*Rendirse a la obligación*), la *empresa* (*Industrias contra finezas*) y el *mote* (*La victoria del amor*).

Los caballos forman parte imprescindible de la vistosidad de juegos y combates. Los textos precisan su color y procedencia para mostrar la calidad de su raza, así como para subrayar sus cualidades, en cuanto a velocidad, robustez y vigor, a través del motivo de los cuatro elementos primigenios. Por lo demás, se pone de relieve la belleza física de las monturas y los aderezos ostentosos.

En última instancia, se promueve y difunde la ética aristocrática mediante las fiestas celebradas, con el fin de impresionar al pueblo asistente. Las relaciones muestran la valentía y el orgullo de los jinetes al enfrentarse a sus rivales o fieras, así como el honor caballeresco de respetar las normas de la contienda.

3. ÚLTIMAS REFLEXIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA DE LAS RELACIONES DE COMEDIAS

El estudio de los testimonios manuscritos revela unos hechos importantes de este tipo de difusión para las relaciones de comedias. A veces se recopilaban como muestras de un género distinguible, con un claro interés por su valor literario y la conciencia de su peculiaridad. En otras ocasiones circulaban de manera aislada, y pervivieron después integradas en tomos misceláneos. Los casos más tempranos se datan presuntamente a mediados del siglo XVII, y la moda continúa en el siglo XIX. La procedencia de los textos es diversa. Según indican algunas copias, se trasladaban de manuscritos, comedias completas publicadas en *suestras* o en *partes*, y muy probablemente, de otras relaciones impresas. Algunos pasajes muy exitosos en pliegos sueltos también se difundían bastante en manuscritos; sin embargo, otros copiados varias veces a mano parecen no haber sido editados nunca. En ciertos casos, de la misma obra se extrajeron fragmentos diferentes según se tratara de un manuscrito o de un impreso, al menos a tenor de la producción localizada.

Por otra parte, aún pendientes de respuesta y a la espera del descubrimiento de más testimonios quedan bastantes incertidumbres. Primero, ¿cuál es el motivo exacto de la recopilación de los pasajes teatrales en manuscritos, dada la accesibilidad de las publicadas en pliegos sueltos? ¿El capricho del copista? Segundo, ¿cómo se explica que aparezcan en manuscritos algunos textos provenientes de obras muy poco o casi nada difundidas por imprentas y tablados del siglo XVII? ¿Se copiaron de otros manuscritos o se extrajeron de impresos hoy perdidos? Tercero, ¿la discrepancia del gusto entre los copistas letrados y el público general es la única causa de que algunas relaciones manuscritas estén ausentes en

impresos? Por ejemplo, ¿llegaron a imprimirse algunas relaciones que se conservan en manuscritos, pero demasiado cortas para pliegos de cordel? Son preguntas para las que aún queda mucho que rastrear y analizar, con mayor exhaustividad, entre los testimonios divulgados por uno y otro cauce, examinando sobre todo su datación y la coincidencia de textos. Los tres ejemplos tempranos estudiados aquí, junto con las relaciones editadas, solo son una pequeña muestra en ese inmenso panorama escasamente conocido.

EDICIÓN

Relaciones de comedias áureas

(MSS/17516, MSS/17519, MSS/16295)

CRITERIOS DE EDICIÓN

Las siguientes relaciones se editan a partir de los tres manuscritos seleccionados: MSS/17516, MSS/17519 y MSS/16295 de la Biblioteca Nacional de España. No se ha pretendido una edición crítica de los textos. Tampoco se ha efectuado, salvo por la puntuación, una edición depurada de los numerosos errores de copia, con la intención de reflejar mejor el estado de la transmisión manuscrita de estas relaciones. No obstante, se ha usado la cursiva para marcar las lecturas evidentemente erróneas, aunque no vacilaciones vocálicas o consonánticas y otras peculiaridades lingüísticas comunes, como el seseo y el ceceo. Se han cotejado los textos con ediciones críticas, o cuando no las hay, con testimonios impresos del siglo XVII, con excepción de la comedia *Querer sabiendo querer*, de la cual solo se ha localizado una suelta del siglo XVIII.

A pie de página aparecen dos tipos de anotaciones. Unas pretenden facilitar la comprensión literal del texto. Así, se explican los términos que pueden presentar dificultades, en su mayoría a partir de la consulta del *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Covarrubias, y sobre todo, del *Diccionario de Autoridades*. También se han esclarecido referencias mitológicas, históricas o geográficas; y ocasionalmente se han explicado algunas alusiones a personajes y situaciones de la comedia que permiten entender mejor algún pasaje de la relación. Otras notas se refieren a aspectos textuales. Se indican las variantes respecto a la correspondiente edición de referencia, con abreviaturas como *ms*, *impr* (siglos XVII-XVIII) y *ed* (edición moderna) para referirse a sus distintas fuentes. Asimismo, se anotan los errores del manuscrito, puestos en cursiva en el texto. Además, se señalan las tachaduras entre corchetes pequeños con una rayita (<-palabra tachada>). En lo referente a este último aspecto, para reflejar con más fidelidad, se muestra la adición en la línea (</>), en la entrelínea (<\>) y la sustitución por superposición de una letra (B) sobre otra (A) (<A+B>).

Atendiendo a la intervención gráfica, en una línea de moderada modernización, se han seguido los siguientes criterios:

1. Se emplea la puntuación según las normas actuales.
2. Separación de palabras:
 - Se modernizan: *del*>*de el/de él*; *deste*>*de este*, *desta*>*de esta*, *destos*>*de estos*.
 - Se contrae *a el*>*al*, *de el*>*del*.
3. Se actualiza el uso de las tildes.

4. Grafías:

- Se respeta el seseo y ceceo.
- Se desarrollan abreviaturas (*d. Juan*>*don Juan*, *q*>*que*, *l^a*>*primera*, *s*>*san*).
- Se conservan laísmo, leísmo y loísmo.
- Se mantiene la asimilación del infinitivo con pronombres de 3ª persona (*encubrilla*, *vella*).
- Se repone la *h* muda. Y se omite la *h* de grafías latinizantes (*christal*>*cristal*).
- Se modernizan las siguientes grafías: *x-j* (*baxa*>*baja*); *x-g*, *x-s* (*excoxida*>*escogida*); *s-x* (*estrana*>*extraña*); *m-n* (*volumtad*>*voluntad*; *comúm*>*común*); *rr-r* (tras *n*: *honrra*>*honra*); *ss-s* (*esse*>*ese*); *ç-c/z* (*çe*>*ce*; *ça*>*za*); *z-c* (*dize*>*dice*); *cc-c* (*accento*>*acento*); *y-i* (*ymaginacion*>*imaginación*); *i-y* (*io*>*yo*); *g-j* (*muger*>*mujer*; *jente*>*gente*); *v-u* (*vn*>*un*; *aue*>*ave*); *v-u-b* (*auer*>*haber*; *bibe*>*vive*; *vella*>*bella*); *q-c* (*qual*>*cual*); *ll-l* (*mill*>*mil*); *ff-f* (*offendido*>*ofendido*).
- Se regulariza el uso de *m* ante *p* y *b* (*entranbos*>*entrambos*; *honbre*>*hombre*).
- Se mantienen vacilaciones vocálicas del tipo: *mesma*, *ligitimo*, *priviligiar*, *dispidiendo*, *imbidiar*, etc.
- Se mantienen vacilaciones en grupos consonánticos: *prosterio*; *explicación*, *elección*, *perfección*, *contradición*; *puncta*, *propria*, *asumpto*, *substantia*, *monstrar*, *exceptión*, *conjuncto*, *demonstrar*, *distincto*, *sancta*, *irrational*, *rational*, *acción*...; pero también reducciones como *vitoria*, *efeto*, *exeder*, *coluna*, *lasivo*, *contradición*, *perfeta*, *afeto*, *vitorioso*...
- Se mantienen *priesa*, *asín*, y las formas *güe-* en vez de *hue-*.
- Se moderniza *yelo*>*hielo*, *1000*>*mil*.
- En el MSS/16295 se elimina el catalanismo gráfico *ny*, transcribiendo en su lugar *ñ*. Se mantienen, en cambio, las grafías de voces catalanas en el MSS/16295: *ésser*, *conxa*.

*Relaciones escogidas de diferentes comedias*1. Relación de hombre de la comedia de *La fuersa del natural*⁵²⁹

Con el descuido, señor,		[79r]
que me da mi suerte baja,		
de ese monte el otro día		
pisaba la verde falda,		
tan fuera de pensamientos,	5	
tan ajeno de estas ancias,		
como quien vive una vida		
sin ver otra más hidalga;		
que la quietud de los hombres		
pende de no invidiar nada,	10	
que el que no ve mejor suerte		
ni la invidia ni la daña,		
y ningún hombre en el mundo		
felís o infelís se llama		
si, estando en cualquier	15	
fortuna, con otra no se compara.		
Discurriendo sus veredas,		
sentí andar gente de casa;		
paré la vista y aquí		
paré el sosiego del alma.	20	
Una fugitiva corsa		[79v]
siguiendo, airosa bajaba,		
armada de una escopeta...		
No sé si sabré pintarla:		
no en competencia de Venus	25	
pintan tan hermosa a Palas,		
para merecer más digna,		

⁵²⁹ Se coteja con Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, V, pp. 498-503.

10 invidiar *ms* : envidiar *ed*

12 invidia *ms* : envidia *ed*

15-16 si, estando en cualquier / fortuna, con otra no se compara *ms* : si, estando en cualquier fortuna, / con otra no se compara *ed*. El *ms*. separa mal el verso.

18 *De casa*: aquí, con seseo, 'de caza'.

22 *Airosa*: 'gentil, briosa'.

25 En vv. 25-32 se alude a la «competencia» entre Atenea, Hera y Afrodita ante el pastor y príncipe troyano Paris. Como juez de la disputa, este otorgó a Afrodita la manzana de oro a la más bella.

blandiendo un rayo por asta;
 ni a la Venus vencedora
 el pastor con la mansana 30
 dejó tan bella, añadiendo
 a su hermosura esta gracia;
 ni el rubio carro del sol
 por el horizonte *arastra*
 tanto esplendor cuando sale 35
 rey coronado del alba.
 Como una mujer divina
 iba venciendo bisarra
 en lus, hermosura y brío,
 al sol, a Venus y a Palas. 40
 Llegando a tenerla a tiro,
 con codiciosa asechansa
 terció airosamente el cuerpo,
 afirmó al suelo la *panta*;
 la escopeta al *hombro* arrima, 45
 la vista a la punta cala
 y a la prestesa del muelle, [80r]
 juntando la mano blanca,
 tocó el gatillo y, cayendo
 el pedernal, trocó en llama 50
 al fogón *al* negro polvo,
 por que en dos tiros lograra,
 pues cierto arrojó el cañón,
 por sendas tan encontradas,
 tan presto el fuego a mi pecho 55
 como a la corsa la bala.
 A ver el felís despojo
 de la victoria iba ufana

34 *arastra ms* : *arrastra ed.* Error en el ms.

38 *venciendo ms* : *rindiendo ed.* *Bizarra*: ‘gallarda, lúcida’.

41 Se refiere a la corza aludida en el v. 21.

43 *Terciar*: ‘ladear’.

44 *panta ms* : *planta ed.* Error en el ms.

45 *hombro ms* : *hombro ed.* Error en el ms.

46 a la punta *ms* : en los puntos *ed.* La lectura de la *ed.* tiene más sentido. *Calar*: «bajar alguna cosa para resguardarse y cubrirse, o para otros efectos: como calar la visera, el sombrero» (*Autoridades*).

50 *Pedernal*: «piedra dura, y como transparente, que herida con el acero arroja chispas, y por eso usan de ella en las armas de fuego, labrada y cortada a este intento» (*Autoridades*).

51 al *ms* : el *ed.* Error en el ms. *Fogón*: «un agujero pequeño, que está cerca de la culata de las piezas de artillería y todo género de armas de fuego, por donde se les da fuego para dispararlas» (*Autoridades*).

52 en *ms* : *om ed.* *Lograr*: «vale también acertar» (*Autoridades*).

57 *Despojo*: ‘presa’.

y, pasando junto a mí, me dejó suspensa el alma.	60	
Arrebatado yo entonces de mis amorosas ansias, pronunciando de turbado un hielo en cada palabra, la dije: «Con más rasón	65	
pudiera volver bisarra a verme quien se deleita en ir a ver lo que mata».		
Díjome: «¿Quién es el muerto?» Yo respondí: «¡Duda extraña!	70	
¿Pues <i>io</i> gnoran vuestros ojos que a cuantos miran los matan?» «Sí, porque hay muchos que viven».		[80v]
Yo repliqué: «Os engañan, que los más muertos son esos,	75	
pues si a hermosura tan alta rendir el alma es un feudo que la rasón misma paga, el que, mirado de vos, no la rinde o la recata,	80	
será porque no la tiene, y siendo así, muerto estaba, pues ninguno está <i>más</i> muerto como el que vive sin alma».		
Bañada en alegre risa, dijo volviendo la cara:	85	
«Discreto sois». Claro está, conferida la distancia, que sería por desprecio, porque cuando fuera tanta	90	
mi necedad o locura que tuviera confiansa de que por favor lo dijo, mi temor la imaginaba con tal altura, respeto	95	

65 Laísmo en ms y ed.

66 *Bizarra*: ‘generosa’.

71 *io*gnoran *ms* : ignoran *ed*. Error en el ms.

74 Yo *ms* : Y yo *ed*

77 *Feudo*: «tributo» (*Autoridades*).

83 *más ms* : tan *ed*. Lectura errónea en el ms.

88 *Conferida la distancia*: ‘comparada la distancia’.

de ser mi suerte tan baja, que a mí, al venir por el viento, desvanecida llegara.		
A este tiempo, caballeros		[81r]
llegaron por partes varias,	100	
y de su vos infirió, para morir mi esperansa, que era la divina Aurora recién venida a <i>Ferara</i> , sobrina de nuestro duque	105	
y heredera de su casa. Cargando el muerto despojo, de todos acompañada se volvió, sin que entre tantos alguno en mí reparara.	110	
Yo, helado, tímido y ciego, sin poder mover las plantas, quedé como aquella flor que al sol sigue, su lus ama y, faltando, el cuello afirma	115	
hasia la parte que él baja, perdiendo olor, hermosura, marchita, mustia y ajada. Mas dijo entonces mi pecho: «¡Oh, quién su suerte imitara	120	
y en el mal y el bien con ella tuviera una semejansa! Pues ella, al volver el sol, cobrará pompa y fragancia, y yo no sé si seré	125	[81v]
como ella será mañana».		
De irse sin verme ni hablarme ella y los que la acompañan, sentí de suerte el desprecio, que, olvidado <i>de</i> mis ansias	130	
de quién era, volví a mí a ver lo que me faltaba.		

95 con *ms* : en *ed. Respeto*: ‘respecto’.

104 *Ferara ms* : *Ferrara ed.* Error en el ms.

115 faltando *ms* : al faltarla *ed*; afirma *ms* : inclina *ed*

117 hermosura *ms* : y hermosura *ed*

121 Recuérdese la metamorfosis de Clicie, enamorada del sol, convertida en flor que, como el heliotropo o el girasol, gira siguiendo el curso del sol.

130 de *ms* : con *ed.* Lectura sin sentido en el ms.

Halleme pobre, abatido; halleme humilde y sin fama; y halleme yo, que es lo más esencial de mi desgracia.	135	
Dije entre mí: «La fortuna, la riqueza, la abundancia, la nobleza, ¿es algún don que Dios infunde a las almas? Con todo, el hombre es lo más. ¿No se adquiere? ¿no se gana? ¿Pues cómo mi diligencia no desmiente mi desgracia? Sabiendo que hay más que ser, ¿hay quien sea menos? La fama o el desprecio no la busca o la pierde la desgracia. Las suertes no cuentan más unas que otras, que, aunque varias, la inclinación que las sigue las hace buenas o malas.	140 145 150	[82r]
Con aquel sudor que cuesta al toco la corva arada, gastado en más noble empeño, lograra mayor ganancia. Quien por el valle camina, con los mismos pasos que anda, dirigidos a la altura, pasará las cumbres altas. La tierra, fértil o estéril, ¿en sus abiertas entrañas diferencia la cosecha? No, la mano que la labra. ¿Trabaja <i>más</i> el villano, siempre en la mano la <i>arada</i> , quien pelea? No, mas es más digno lo que trabaja. Luego si la elección es quien hace nobleza y fama	155 160 165 170	

148 desgracia *ms* : ignorancia *ed*

149 cuentan *ms* : cuestan *ed*

154 *Corvo*: «la cosa que está torcida o combada» (*Autoridades*).

165 más *ms* : más que *ed*. Error en el *ms*.

166 arada *ms* : azada *ed*.

a pesar del hado, el hombre
es quien se ilustra o se ultraja.
Pues débame nuevo asunto
alto empleo, que *el cava*
no hase menor el *trabo*, 175
sino menos la ganancia».
Con estos discursos, padre,
volví tan confuso a casa,
que nunca de mí esta ardiente [82v]
imaginación se aparta. 180
Yo debo al cielo este aliento,
no le oscurezca la baja
ocupación de mi vida.
Salga a ver el mundo, salga
a lograr su ardiente impulso, 185
honren mi diestra las armas,
busque mi aliento el peligro,
engólfese mi esperansa,
ennobléscame el empeño
y coróneme la hasaña, 190
que el que atrevido y *bisaro*
trepas la áspera montaña,
su difícil frente pisa
y despeñado se acaba.

2. [Relación de *También se ama en el abismo*, f. 87r-88v]⁵³⁰

3. [Relación de *La dama presidente*]⁵³¹

[...] que a Isabela pretendía, [91r]
fuera sus iras examen.

172 *Ilustrar*: 'ennoblecer'.

174 el *ms* : el que *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*.

175 *trabo ms* : trabajo *ed*. Error en el *ms*.

182 le *ms* : lo *ed*. Leísmo en el *ms*.

188 *Engolfarse*: «metafóricamente vale meterse en negocios arduos y dificultosos, en los cuales suele haber muchos embarazos» (*Autoridades*).

191 *bisaro ms* : bizarro *ed*. Error en el *ms*.

194 y *ms* : u *ed*

⁵³⁰ La relación aparece ya empezada aquí y también figura de forma completa en el MSS/17519 y MSS/16295. Se transcribe más adelante entre los textos de MSS/17519.

⁵³¹ Se coteja con: Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*. s. f.

1 *Isabela*: Sucesora del duque de Florencia, amada del emisor. Faltan 84 versos según el impreso cotejado.

En un andalús morsillo,
 hijo adoptivo del aire,
 salí, y el animal fiero 5
 que por los ojos volcanes
aroja, que recogió
 del fuego de mi coraje,
 con su aliento me decía,
 tascando los alacranes: 10
 «Andalús soy, Sésar eres:
 ambas cosas son bastantes
 para que por vitorioso
 hoy la fortuna te aclame».

Conrado en el puesto espera 15
 en un overo que Atlante
 pretendió *el* del planeta
 más luciente. La seña hace
 de acometer, y partiendo
 entrambos brutos iguales, 20
 tan *velós* la carrera
 pasaron, que examinar
 de la vista no dejó
 si es que paran o que parten.

Rompimos las lansas, que, hechas 25
 breves átomos del aire,
 con tal violencia subieron
 que pudieron abrasarse
 en la encendida región;
 y las que subieron antes 30
 al fuego duras astillas
 bajaron senisa fácil.
 Empuñamos los aseros,

2 fuera *ms* : fuera a *impr*: Lectura sin sentido en el ms.

3 *Morcillo*: «adjetivo que se aplica al caballo o yegua de color totalmente negro» (*Autoridades*).

7 *aroja ms* : arroja *impr*: Error en el ms.

10 *Tascar los alacranes*: «morder los caballos, o mover el bocado entre los dientes». *Alacrán*: «una pieza en el freno de jineta» (*Autoridades*).

12 cosas *ms* : causas *impr*

15 *Conrado*: Uno de los duques gemelos de Milán, pretendientes de Isabela, que organizan un torneo entre los demás aspirantes.

16 *Overo*: «lo que es de color de huevo» (*Autoridades*).

17 el *ms* : ser *impr*: Lectura sin sentido en el ms.

18 hace *ms* : hazen *impr*

21 *velós ms* : velozes *impr*: Falta de concordancia y verso hipométrico en el ms.

22 examinar *ms* : examinarse *impr*: El error en el ms. afecta a la rima.

23 En el ms.: <-no dejó\de la vista no dejó>.

vuelto el valor en *corraje*,
 y buscándonos briosos, 35
 Conrado con arrogante
 valor sobre mi selada
 descarga golpe tan grande
 que me *hume* menester todo
 el resistirle constante. 40
 Mas entrándole una punta
 por el breve güeco que hase
 la visera, tal asierto logré
 que a la herida grande
 de Conrado el cruel orgullo 45
 fue a mi valor ruina fácil.
 Cayó del caballo muerto,
 y su hermano y parciales
 «¡Traición!» dicen, y su muerte
 quieren vengar con mi sangre. 50
 Los padrinos me defienden,
 y en fin, entre todos se hase [91v]
 una batalla sangrienta,
 hasta que vino a haser paces
 la noche, que dio lugar 55
 para poder escaparme
 de tanto enemigo asero,
 y en una quinta distante
 de Florencia me retiro,
 disponiendo mi viaje 60
 a Génova, donde estoy
 habrá un mes. Y pues sabes
 quien soy y la causa has oído
 de que hoy en Génova me halle,
 de mi patria desterrado, 65
 temiendo del duque el gran

34 *corraje ms* : coraje *impr*. Error en el ms.

37 *Celada*: «armadura para defensa de la cabeza» (*Autoridades*).

39 *hume ms* : hube *impr*. Lectura errónea y sin sentido en el ms.

40 *el ms* : al *impr*

42 *güeco ms* : hueco *impr*

43-44 la visera, tal asierto logré / que a la herida grande *ms* : la visera, tal acierto / logré, que a la herida grave *impr*. El ms. separa mal los versos.

48 *y ms* : y sus *impr*.

51 *Padrino*: «el que apadrina en las justas, torneos, juegos de cañas, desafíos y otras funciones públicas» (*Autoridades*).

62 *sabes ms* : ya sabes *impr*. Verso hipométrico en el ms.

66 *gran ms* : grande *impr*. *Duque*: El duque de Florencia.

enojo, de mis contrarios
segido, y al dolor grande
 de la ausencia de Isabela
 postrado el corasón, sabe 70
 que otra pena, otro martirio,
 otro tormento es quien hase
 más guerra en mi alma ahora.
 Escúchame y no te espantes
 que, teniendo el corasón 75
 lleno de tantos pesares,
 y siendo cualquiera de ellos
 tan sin competencia grande,
 se haga lugar en el pecho
 como el mayor de los males. 80
 En esta calle que *vistes*
 (mal dije en llamarle calle;
 no, es cielo, pues es
 dichoso albergue de un ángel),
 vive, mas ya te lo dije, 85
 si bien anduve ignorante
 en llamarle ángel, no, más,
 pues Ángela es más que ángel.
 No te la quiero pintar,
 pues mientras más te la alabe, 90
 ha de acabar en ofensa
 lo que en aplauso empesare;
 pero mira allá en tu idea,
 considera *lo* más grande
 belleza, la perfección más grande 95
 que naturalesa pudo
 formar o fingir el arte.
 Mas tente, no la pienses, que la *agra* [...],

68 *segido ms* : seguido *impr*. Error en el ms.

81 *vistes ms* : miras *impr*. Error en el ms.

82 Leísmo en ms. e *impr*.

83 cielo *ms* : sino cielo *impr*. Verso hipométrico en el ms.

87 llamarle *ms* : llamarla *impr*. Leísmo en el ms.

90 mientras *ms* : cuanto *impr*

94 lo *ms* : la *impr*. Falta concordancia en el ms.

95 belleza, la perfección más grande *ms* : belleza, la perfección / mayor, la más admirable *impr*. En el ms: <-belleza la más admirable\belleza, la perfección más grande>. Verso hipométrico en el ms.

98 *agra*[...] *ms* : agravies *impr*. Lectura dudosa en el ms. por la encuadernación.

98-100 Mas tente, no la pienses, que la *agra*[...], / pues posible no es / que, aunque en matices gastes *ms*: y es Ángela, mas tente, / no lo pienses, que la agravies / es preciso, pues posible / no es que, aunque en matizes gastes *impr*. Versos de medida irregular en el ms.

pues posible no es
 que, aunque en matices gastes 100
 todas las perlas del sur,
 de la *Arrabia* los *esmaldes*,
 del alba toda la risa [92r]
 y del sol todos los *esmaldes*,
 que con su belleza asiertes, 105
 pues cuando grande la saques,
 harás grande una belleza
 pero no la harás tan grande.
 De un caballero letrado es hija,
 de la sangre de los valerosos Dorias, 110
 cuya noblesa se sabe.
 Este *el* dueño que adoro,
 con tal ternesa que, antes
 que la aurora sus balcones
 bañe de alegres selajes, 115
 mármol a su puerta soy
 y estatua de sus umbrales.
 Algunos días a misa
 esta hermosura sale
 a una iglesia que está enfrente; 120
 aguardándola que pase
 estoy, yendo prevenido
 de mil amorosas frases
 con que decirla mi amor,
 y viéndola, con tal cobarde 125
 ánimo que los asuntos

100 En el ms.: g<-r>a<n+s>tes.

102 *Arrabia ms* : Arabia *impr*; *esmaldes ms* : metales *impr*. En ambos casos se da error en el ms.

103 *Reír el alba*: «Lo mismo que rayar el alba» (*Autoridades*).

104 *esmaldes ms* : esmaltes *impr*. Error en el ms. y *ms* : om *impr*. Verso hipermétrico en el ms.

105 El «que» es redundante aquí.

109-110 De un caballero letrado es hija, / de la sangre de los valerosos Dorias *ms* : De un caballero letrado / hija es, y de la sangre / de los valerosos Dorias *impr*. Los versos del ms. son defectuosos y es más correcta la lectura del *impr*. *Doria*: apellido de la dama. Más adelante en la obra se encuentra otra referencia: «hija es de Don Pedro Doria» (Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*, s. f.).

112 el *ms* : es el *impr*. Falta sentido y sílaba en el ms. *Dueño*: «el señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa, y también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo» (*Autoridades*). Aquí se refiere a la ‘mujer amada’.

114 sus *ms* : a sus *impr*. En el ms.: <-a/sus balcones>.

115 *Celaje*: «colores varios que aparecen en las nubes» (*Autoridades*).

119 esta hermosura *ms* : ese hermoso cielo *impr*. Verso hipométrico en el ms.

121 aguardándola *ms* : y aguardándola *impr*; que *ms* : a que *impr*

124 Laísmo en ms. e *impr*.

125 viéndola *ms* : en viéndola *impr*; con tal cobarde *ms* : tan cobarde *impr*. Verso hipermétrico en el ms.

126 ánimo *ms* : me animo *impr*; asuntos *ms* : acentos *impr*

que estudié para explicarme,
 o su respeto los turba
 o mi temor los deshase.
 Mas como los ojos son 130
 idiomas tan elegantes
 que con muda vos explican
 y es sobrescripto el semblante,
 que llevándose tras sí
 el alma, afectos tan grandes 135
 los míos ha conocido,
 y con *u* mirar afable,
 con una compuesta risa
 y con un seño agradable,
 parece que me decía: 140
 «Contrariedad grande hase
 los ojos tan atrevidos
 y la lengua tan cobarde».
 A irla hablar la llegué,
 y me dijo antes que empesase: 145
 «Si es que algún pleito tenéis,
 id para que se despache
 a mi estudio, y perdonad,
 que el sitio ausente me hase».
 Hoy resuelto a hablarla vengo, 150
 y así, a que salga su padre
 aquí espero. Esta es, Martín,
 la pena que me combate,
 el cuidado que me *afligue*,
 tanto que olvidarme hase 155
 de mi patria y de Isabela,
 del duque, sin acordarme [92v]

131 *Idioma*: «la frase y modo particular de hablar de algunos» (*Autoridades*).

132 *explican ms* : se explican *impr*

133 *Sobreescrito*: «usado como sustantivo, es la inscripción que se pone en la cubierta de la carta para dirigirla. Metafóricamente se toma por la fisonomía del rostro» (*Autoridades*).

134 llevándose tras sí *ms* : declara a quien dirige *impr*

135 tan grandes *ms* : amantes *impr*.

137 *u ms* : un *impr*: Error en el ms.

144 A irla *ms* : Ayer a *impr*. La *llegué*: ‘llegué a ella’ o ‘le llegué’. Laísmo en el ms.

145 me *ms* : om *impr*: Verso hipermétrico en el ms.

149 ausente me *ms* : ausentarme *impr*: La lectura del impreso es correcta.

150 Laísmo en ms. e *impr*.

154 *afligue ms* : aflige *impr*: Error en el ms.

156 y *ms* : om *impr*

157 del *ms* : y el *impr*

más que de este hermoso hechiso,
dulce ocación de mis males.
Su hermosura he de gosar, 160
aunque para ello ariesgase
aunque para ello arriesgase
la vida y el alma toda,
pues cuando miro abrasarme
de este apasible fuego, 165
es de mi valor ultraje,
desdoro de mi nobleza
y de mi altivés desaire
que, pudiendo de atrevido,
quiera morir de cobarde. 170

4. Relación de hombre de la comedia *Industrias contra finesas*⁵³²

Pues si sabes hasta ahí, [92v]
oye ahora lo demás.
Yo, del desprecio encendido
de su divina belleza,
que arrastra más la hermosura 5
por ingrata que por bella,
viéndome yo despreciado
por galán de menos prendas,
contra mi amor de la injuria
quise armar la recistencia. 10
Mas en quien tiene discurso,
ser vencido en competencia
de otro inferior no es alivio,
porque aunque inferior le vea,
la cautela del dolor 15

161 *ariesgase ms* : *arriesgase impr*. Error en el ms. En el ms.: <-la vida\para ello>.

162 Repetición de verso en el ms.

165 de este *ms* : de aqueste *impr*. Verso hipométrico en el ms.

167 *nobleza ms* : *soberbia impr*

⁵³² Se coteja con Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 451-459.

3 *Encender*: «metafóricamente vale inflamar, enardecer y avivar a uno» (*Autoridades*).

5 *Arrastrar*: «metafóricamente vale atraer, y en cierta manera tirar a sí, ahora sea usando de la eficacia, ahora de la blandura, en fuerza de lo cual se dice que la vehemencia de las pasiones y afectos arrastra al hombre, y le hace amar, o aborrecer, o encender en ira, enojo, etc.» (*Autoridades*).

7 *yo ms* : *ya ed*. Parece error en el ms.

8 *Prendas*: «las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto» (*Autoridades*).

11 *Tener discurso*: ‘tener capacidad de raciocinio’.

luego a imaginar le lleva
 que él es de menores partes,
 pues por el otro le dejan.
 Y cuando el conocimiento
 este sentimiento vensa 20
 y a la lus de la verdad
 yo a todos mejor paresca,
 si la dicha que yo aspiro
 es mi dama, y ella premia
 o condena en su elección 25
 o su mal gusto la yerra,
 ¿qué le importará a mi brío
 ni a mi discreción que sea
 la mejor para con todos,
 si no lo es para con ella? 30
 Para agradar a la dama
 no es menester que yo tenga
 gala que aventaje a todos,
 discreción que a todos vensa,
 que como está en su elección 35
 y el gusto es quien la gobierna,
 no es menester ser mejor,
 sino que se lo paresca.
 Por esto se ve en el mundo,
 en estas y otras materias, 40
 preferir hombres indignos
 a gala, valor y ciencia,
 porque, en las varias fortunas
 del mundo y sus diferencias,
 están las dichas de muchos 45
 de error de otros *compuesta*.
 Lidiando en esta batalla
 mis locos discursos, era
 mi imaginación un muro
 que *asaltaba* las potencias. 50
 Ya la voluntad subía

15 *Cautela*: «astucia, maña y sutileza para engañar» (*Autoridades*).

17 de menores *ms* : el de menos *ed*

23 que *ms* : a que *ed*

33 todos *ms* : todas *ed*

40 estas *ms* : ésta *ed*

46 *compuesta ms* : *compuestas ed*. Falta concordancia en el *ms*.

50 *asaltaba ms* : *asaltaban ed*. Falta concordancia en el *ms*. *Potencias*: se refiere al clásico concepto de las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad.

tremolando la bandera
 del triunfo de los sentidos;
 ya iba la razón tras ella,
 aunque violenta, *arastrada*, 55
 derribando las almenas
 que ella misma en el discurso
 fabricó para defensa.
 Y cuando en el duro asalto
 desmayaba su violencia, 60
 de refresco la memoria
 entraba rigiendo fiera
 un tercio de pensamientos
 armados de duras penas,
 de horas alegres pasadas, 65
 locas esperansas muertas.
 Y a este prosterro combate
 quedando el alma suspensa,
 sin armas para ofender,
 para resistir sin fuersas, 70
 clamaba el amor vitoria;
 y entrando en la fortaleza
 el rendido corasón,
 gobernador de la fuerza,
 a la voluntad tirana 75
 (haciendo en aplauso ella
 la *sava* de los suspiros)
 bajaba a dar la obediencia.
 Pasando, pues, esta muerte
 con la vida de la queja, 80
 me logró la suerte un día
 la ocasión de hablar con ella.
 Y viendo que mi valor,
 mi persona y mi nobleza
 con el que me *prería* 85

55 *arastrada ms* : *arrastrada ed.* Error en el ms.

60 *Violencia*: «fuerza o ímpetu» (*Autoridades*).

61 *De refresco*: «De nuevo. Dícese por lo que se añade o sobreviene para algún fin» (*Autoridades*).

63 *Tercio*: «el trozo de gente de guerra, que corresponde a lo mismo que regimiento de infantería» (*Autoridades*).

67 *prosterro ms* : *postrero ed*

72 *en ms* : *om ed*

74 *Fuerza*: «plaza murada» (*Autoridades*).

77 *sava ms* : *salva ed.* Error en el ms. *Salva*: «disparo de armas de fuego en honor de algún personaje» (*Autoridades*).

85 *prería ms* : *prefería ed.* Error en el ms.

no admitían competencia, la dije, llegando ya a la apelación prosterá: «Señora, aunque tu elección haya dado la sentencia,	90	[93v]
apelo de ti a ti misma, y viendo al galán que premias, el favor que ya me debes te pido, no el que me niegas; favor pido de justicia,	95	
justicia sin ser ofensa, que lo que era gracia ha hecho justicia la competencia. La gracia no se merece, que, ya merecida, es deuda;	100	
mas, concedida al indigno, la mereció el digno de ella. Ni en él caben tus favores ni tú en él los aprovechas, que mucha agua en poco	105	
vaso se derrama y no se llena. Luego a mí solo <i>la</i> debes, aunque de su parte seas, no porque yo <i>las</i> meresca, sino por que él no los pierda,	110	
y no es vanidad que yo le tome esta precedencia, que para ser más que un necio basta que yo no lo sea. Yo no me tengo por digno,	115	
mas su ignorancia me alienta, porque al lado del que cae más firme va el que tropiesa; las discreciones se jusgan		

88 prosterá *ms* : postrera *ed*. Verso hipométrico en el ms.

91 de ti a ti *ms* : a ti de ti *ed*

96 ofensa *ms* : soberbia *ed*

98 En el ms.: <-ha hecho/justicia>.

103 tus *ms* : sus *ed*

105-106 que mucha agua en poco / vaso se derrama y no se llena *ms* : que mucha agua en poco vaso / se derrama y no se llena *ed*. El ms. separa mal los versos, dejándolos irregulares.

107 la *ms* : los *ed*. Falta concordancia en el ms.

109 las *ms* : los *ed*. Falta concordancia en el ms. meresca *ms* : merezco *ed*

110 Perder: «Desperdiciar, disipar o echar a mal alguna cosa» (*Autoridades*).

114 basta *ms* : hasta *ed*

difícilmente a sí mismas,	120	
pero, medidas con otras,		
ellas mismas se sentencian.		
Tenerme yo por discreto		
sería arrogancia ciega;		
no exedirme a su ignorancia,	125	
fuera humildad, pero necia».		
A todas estas razones		
quedando un poco suspensa,		
me respondió: «Don Fernando,		
la razón poco aprovecha,	130	
que en elecciones del gusto,		
aunque otro más lo meresca,		
aquel solo es el más digno		
que quiero yo que lo sea».		
Viendo yo resolución	135	
tan libre y tan desatenta,		
esforsé el alma rendida		
a la muerte de perderla.		
No halla la imaginación		
remedio que yo no hiciera	140	
por olvidarla, mas todos		
me doblaban la dolencia,		[94r]
hasta que del más común		
remedio que amor ordena		
me valí, y salí con él,	145	
que es mirar otra belleza,		
que los remedios comunes		
nos enseña la experiencia		
que son los más despreciados		
y los que más aprovechan.	150	
Llegó, pues, a mí la fama		
de Lisarda y de Dantea,		
sobrinas del rey de Hungría,		
que, de su reino herederas,		
ambas con igual decreto	155	
llamaban a competencia		
a los príncipes vecinos.		
A la vos de su <i>bellesesa</i> ,		

132 lo *ms* : los *ed*

145 salí *ms* : sané *ed*. *Salir con algo*: «conseguir lo que se desea o solicita» (*Autoridades*).

158 bellesesa *ms* : belleza *ed*. Error en el *ms*.

yo, de mi dolor herido,
 vine a Hungría y hallé en ella, 160
 con el Conde Palatino,
 a la pretención propuesta,
 al transilvano, al de Cleves
 y otros, de cuya grandesa
 la pretención era digna. 165
 Y entré ocasión de unas fiestas
 de una justa, en que a su dama
 daban todos precedencia,
 a Dantea el Palatino
 defendía, y hay sospecha 170
 de que a quien ama es Lisarda,
 siendo el callarlo cautela.
 El transilvano, ambisioso,
 que más la corona aprecia
 que la hermosura, por ver 175
 más esperansa en Dantea
 con el favor de su tío,
 que tiene ausente la guerra
 del Turco, la defendía.
 Y todas estas cautelas 180
 sé yo de aviso seguro,
 aunque las ignoren ellas.
 De los demás el intento
 no digo, porque en la empresa
 son estos dos los que tienen 185
 las esperansas más cerca.
 Salí yo de aventurero,
 y en mi empresa era la letra,
 mirando a un cielo estrellado:
 «Si aquí para mí hay estrella, 190
 la mejor será la mía».
 Gané el aplauso en la fiesta,
 y aunque Dantea y Lisarda

163 *El transilvano*: se refiere a Roberto, príncipe de Transilvania. *El de Cleves*: pretendiente de Lisarda y Dantea; no aparece como personaje de la obra ni se le menciona más.

166 *unas ms* : las *ed*

187 *Aventurero*: «el que voluntariamente se introduce en cualquier acción sin ser del número de los destinados, y llamados a ella con ánimo de ver, saber, o por otro fin» (*Autoridades*).

188 *Empresa*: «cierto símbolo, o figura enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado a manifestar lo que el ánimo quiere, o pretende» (*Autoridades*). *Letra*: «el mote que explica el cuerpo de una empresa» (*Autoridades*).

190 *Estrella*: ‘suerte’.

tratan con tanta enteresa		
a los príncipes que nunca	195	
su semblante diferencia		[94v]
a ninguno el agasajo,		
ya las debí más finesa.		
De entrambas favorecido,		
me alenté a la competencia,	200	
mas no festejando a entrambas,		
porque siempre halló Dantea		
de una oculta simpatía		
en mí más <i>corespondencia</i> .		
Hise empeño, enamoreme	205	
por apagar la sentella		
que aún <i>e</i> mi pecho duraba;		
y fue con tal violencia		
que, sin pensar el peligro,		
hallé el pecho de manera	210	
que ya para sus ardores		
estoy buscando defensa,		
que es como quien al fuego		
agua calentar intenta		
y por <i>consegrirlo</i> aprisa	215	
crese el fuego a la materia,		
la llama a soplos aviva,		
y cuando menos lo piensa,		
hierva el agua, y él no solo		
en apresurarlo sesa,	220	
mas por que no le abrase,		
al usar de ella, le cuesta		
volver a templar el agua		
otra tanta diligencia.		
Yo, en fin, estoy tan rendido	225	
que ya el temor me atormenta		
de aquella desconfiansa		
que me da mi mala estrella.		
Aquestos príncipes son		
cautelosos, su riqueza	230	

198 ya *ms* : yo *ed*. La lectura de la *ed*. tiene más sentido.

204 *corespondencia ms* : *correspondencia ed*. Error en el *ms*.

207 *e ms* : en *ed*. Error en el *ms*.

208 tal *ms* : tanta *ed*. Verso hipométrico en el *ms*.

209 En el *ms*.: <-la defensa\el peligro>.

215 *consegrirlo ms* : *conseguirlo ed*. Error en el *ms*.

221 por *ms* : para *ed*. Verso hipométrico en el *ms*.

es tanta como su industria,
 yo no tengo en competencia
 más corona que mi espada,
 más oro que mi finesa;
 pero sin que me acobarde 235
 de mi destino la fuersa,
 la oposición del poder,
 ni el temor de la *cutela*,
 contra poder y destino,
 contra industrias y violencias, 240
 he de apurar mi fortuna,
 para conocer si es ella
 quien fomenta mi desdicha.
 Yo, poniendo en esta empresa
 mi amor contra sus industrias, 245
 he de ver cómo *pelan*
 entre cautela y amor
 industrias contra finesas.

5. Relación de mujer de la comedia *Primero es la honra*⁵³³

No prosiga vuestra altesa. [96v]
 ¿Es posible, gran señor,
 que en sus paciones no vensa
 a tanta injusta porfía
 tanta noble resistencia? 5
 Tres años ha que su amor
 desengaños atropella;
 la esperansa con que dura,
 ¿de qué parte se alimenta,
 de qué vive cuando muere 10
 o cómo venserme piensa,
 si sabe que mi recato
 es en mí naturalesa?
 ¿Posible es que no le canse

231 *Industria*: «ingenio y sutileza, maña o artificio» (*Autoridades*).

238 *cutela ms* : cautela *ed*. Error en el ms.

246 *pelan ms* : pelean *ed*. Error en el ms, que deja un verso hipométrico.

⁵³³ Se coteja con Moreto, Agustín, *Segunda parte de comedias*, VI, pp. 97-100.

7 *Atropellar*: «pasar por encima de alguna razón o respeto, no atenderle ni apreciarle, sino desestimarle con temeridad y violentamente» (*Autoridades*).

12 En el ms.: <-a/mi recato>.

14 *canse ms* : cansa *ed*

mi desdén, que aun a mí mesma	15	
me hubiera cansado ya,		
a costarme diligencia?		
Ya yo no hallo qué decirle,		
ni hallarlo mi honor intenta,		[97r]
que en vano es buscar razones,	20	
si las que hay no aprovechan.		
Cuando le acuerdo quién soy,		
me dice que le hago ofensa;		
si da a entender que le olvida,		
no hase mal quien se lo acuerda.	25	
Repetirle por mi padre		
de sus servicios la deuda		
y que tiene la corona		
por su mano vuestra altesa,		
es en vano. Pues, señor,	30	
mi rasón sigue otra senda,		
y, de las leyes de honor,		
a las del amor apela.		
Vuestra altesa, por quererme,		
despreciando está a la reina,	35	
que, comparada a sus ojos,		
soy junto al sol una estrella;		
que es más hermosa que yo		
toda la corte sentencia		
y, aunque su pación lo niegue,	40	
no puede dudar que es bella.		
Pues teniendo, gran señor,		
esposa bella y discreta,		
y que le adora —si no es		
que este su defecto sea,	45	
que hay pechos de tan mal gusto		
que solo porque los ruega		
dejan el bien que los busca		
y aman el mal que los deja—,		
¿qué rasón dará, no habiendo	50	
demérito alguno en ella,		
de adorar donde es delito		
y no amar donde es <i>ofensa</i> ?		

21 aprovechan *ms* : me aprovechan *ed*. Verso hipométrico en el ms.

24 le *ms* : lo *ed*. Leísmo en el ms.

43 bella *ms* : hermosa *ed*

47 ruega *ms* : ruegan *ed*

Si pierde porque le <i>quiera</i> , ¿cómo intenta que yo quiera, si a mí me está amenasando con la misma consecuencia en olvidar a su esposa por mí, queriéndole <i>a</i> ella?	55	
Vuestra altesa no me <i>olvida</i> , señor, sino me escarmienta; cuando yo fuera mujer que ser liviana pudiera, mucho más me obligaría con la invidia de quererla.	60	
¿Con que la deja me obliga? Pues ¿quién ha de ser tan necia que, viendo su mal, se ponga al peligro de su queja?	65	
Vuestra altesa me promete segura correspondencia, y con lo que le asegura, es lo mismo que la niega. Pues ¿dónde cabe, señor, que ser amado pretenda	70	
quien lo desagradecido viene a alegar por finesa?	75	[97v]
Vuestra altesa trae, señor, que sobra en mí ser quien soy para que yo me defienda.	80	
Pues, si aun siendo mujer fácil quererle yo no pudiera, sabiendo quién soy, señor, ¿con qué su esperansa alienta?		
Reconosca estos errores, porque es mucho, vuestra altesa, para que su voluntad	85	

53 ofensa *ms* : fineza *ed*. No tiene sentido la lectura del ms.

54 quiera *ms* : quiere *ed*. Lectura incorrecta en el ms.

56 está *ms* : muestra *ed*

59 a *ms* : om *ed*. La lectura del ms no tiene sentido.

60 olvida *ms* : obliga *ed*. No tiene sentido la lectura del ms.

65 indivia *ms* : envidia *ed*

72 le *ms* : la *ed*

78 En la *ed.*, después de este verso, lee «de ingratitud tantas muestras». En el ms. falta dicho verso, por lo que se dañan el sentido y la rima.

79 ser *ms* : el ser *ed*

más que su razón parezca.
 Mire que es mejor su esposa,
 sino que, de su belleza, 90
 lo que a ella el ruego le quita
 me da a mí la resistencia.
 Y sé cierto que, a trocarse
 suertes entre mí y su altesa,
 había de haser conmigo 95
 lo mismo que hase con ella.
 Y, *juntando* estas razones
 la razón de mi noblesa,
 la de ser su sangre yo,
 ser casi suya la ofensa, 100
 el decoro de mi padre,
 de sus servicios la deuda,
 el escándalo, el peligro
 y que todo se atropella,
 se vensa, señor, por todo 105
 o finalmente se vensa
 por lo que me quiere y haga
 por mi honor esta finesa.

6. Relación de la comedia de *El conde de Sex*⁵³⁴

Pues oye, *Corme*, [97v]
 lo que has ignorado.
 Entré en la quinta, cuya oculta puerta
 al más pequeño impulso la hallé abierta;
 la novedad me admiro, 5
 empieso a caminar por el retiro
 de una verde espesura,
 que hasta venir la noche me asegura.
 Pasa por esta quinta conducido [98r]
 un descuido del Támesis florido, 10
 líquido desperdicio, o vena breve,
 descaminada plata

97 *juntando ms* : *juntando a ed*. Lectura incorrecta en el ms.

⁵³⁴ Se coteja con: Coello, Antonio, *El conde de Sex*, 1972, pp. 83-86.

1 *Corme ms* : *Cosme ed*. Lectura incorreta en el ms. En la ed. este verso y el siguiente leen: «Pues oye / Cosme, lo que has ignorado».

5 *me ms* : *om ed*

11 En la ed. lee después de este verso: «por donde el río se sangró de nieve». Falta este verso en el ms.

que en senda cristalina se desata,
 o fugitivo aljófar transparente
 que callando se huyó de la corriente. 15
 Este, pues, valle undoso,
 divide al sitio ameno,
 tan denso e intrincado
 que la greña frondosa
 de su crespo cabello *enamorado*, 20
 soplando airado o lento,
 con gran dificultad la peina el viento.
 Por este, pues, camino,
 siéndome, *pues*, el río cristalino,
 cuando el tino se pierde, 25
 hilo de plata en laberinto verde.
 A pocos pasos advertido siento
en en el agua rüido;
 hago el examen, árbitro el oído,
 nada averiguo así, por más que atento 30
 en informarme insista,
 recojo la atención, paro la vista,
 ella penetra ramas, y yo veo... [98v]
 Escucha lo que vi, que *auno* lo creo:
 una mujer divina, 35
 reclinada en la margen cristalina,
 quitarse descuidada
 asul sendal, la media nacarada,
 negros después coturnos al pie breve,
 que, primavera errante, flores llueve. 40
 Las dos colunas bellas
 metió dentro del río, y como al vellas
 vi cristal en el río desatado
 y vi cristal en ellas condensado,
 no supe si las aguas que se vían 45

16 este *ms* : esta *ed*; valle undoso *ms* : valla undosa *ed*

17 al *ms* : el *ed*

20 enamorado *ms* : enmarañado *ed*. Error en el ms. En el ms.: enamora<-do/ñado>.

24 pues *ms* : siempre *ed*. Error por repetición en el ms.

28 en en *ms* : en *ed*.

32 paro *ms* : para *ed*

34 auno *ms* : aun no *ed*. En el ms. se escribió inicialmente «aún lo creo», y luego se corrigió «auno lo creo», con lo cual pretendía decir ‘aún no lo creo’.

38 la *ms* : y *ed*. *Cendal*: «liga de la pierna» (*Autoridades*).

39 *Coturno*: «especie de calzado a la heroica de que usaban los antiguos, y de que se servían también los actores en las tragedias» (*Autoridades*).

43 En el ms.: <-un/cristal>.

erran sus pies, que líquidos corrían,
 o si sus dos colunas se formaban
 de las aguas que allí se congelaban.
 Al hermoso cabello, suelto al viento,
 en quien con manso aliento 50
 el céfiro lasivo se abrigaba,
 el agua lisensiosa salpicaba:
 o fue lisonjearla el cristal frío,
 o envidiosas las ninfas de aquel río,
 pensando que estuviera menos bello, 55
 le encanecieron parte del cabello.
 Quise ver si su rostro conformaba [99r]
 con lo demás, y cuando verle piensa
 mi curiosa atención, halló defensa,
 que de negro sendal pudo encubrilla 60
 el medio rostro media *mascarrilla*,
 dejando libre, con beldad no poca,
 lo que hay desde la barba hasta la boca;
 advertido recato,
 que, aunque pensó que nadie la miraba, 65
 quiso al agua encubrir el rostro el rato
 que se jugó *indiciente*,
 por que no la parlara la corriente.
 Yo, que al principio vi, siego y turbado,
 a una parte nevado 70
 y en otra negro el rostro,
 jusgué, mirando tan divino monstruo,
 que la naturaleza cuidadosa,
 desigualdad viendo tan hermosa,
 quiso haser por asombro o por ultraje 75
 de asabache y marfil un maridaje;
 tan hermosa, en efecto, parecía,
con con la nube que el rostro la cubría,

45 *Vian*: 'veían', con síncope. En el ms.: <-que\si>.

46 erran *ms* : eran *ed*. Lectura incorrecta en el ms.

49 Al *ms* : El *ed*

54 invidiosas *ms* : envidiosas *ed*

56 En la *ed*. el verso siguiente lee, completando la rima pareada: «y como más atento amor miraba».

59 En el ms.: <-defenda/hallo defensa>.

61 *mascarrilla ms* : *mascarilla ed*. Error en el ms.

67 *indiciente ms* : *indecente ed*. Error en el ms.

68 *Parlar*: «revelar y decir lo que se debía callar, o no hay necesidad de que se sepa» (*Autoridades*).

72 *Monstruo*: «parto o producción contra el orden regular de la naturaleza. Por extensión se toma por cualquier cosa excesivamente grande, o extraordinaria en cualquier línea» (*Autoridades*).

74 viendo *ms* : uniendo *ed*

que, como la miró desde su esfera, [99v]
por *inmortal* en algo, si pudiera, 80
antes despeñar al mar su *choche*,
el sol se cubrió el rostro con la noche.
Quiso probar acaso
el agua, y fueron cristalino vaso
sus manos; asercolas a los labios, 85
y entonses el arroyo lloró agravios,
y como tanto, en fin, se parecía
a sus manos aquello que bebía,
temí con sobresalto (y no fue en vano)
que se bebiera parte de la mano. 90
Llegó la noche, en fin, salió del río,
y delgado cambray tapó el rosío
de las dos asusenas,
cambiando a las flores las arenas,
viendo que *a desparsirlas*; 95
y luego, en acabando de enjugarlas,
a encubrir empesó sus dos colunas
en dos nubes de nácar importunas;
adorno suele ser, ¿pero quién duda
que era mayor adorno estar desnuda? 100
En esto ruido siento; [100r]
oigo una vos decir: «¡Muere tirana!»
Dispara un arcabús su bala al viento,
túrbome yo de ver que la profana,
ella cae en las flores de repente, 105
y todo fue tan indistintamente
que empesaron a obrar a un tiempo mismo
ruido, vos, bala, susto y parasismo.

78 con con *ms* : con *ed.* la cubría *ms* : le cubría *ed.* Laísmo en el *ms*.

80 *inmortal ms* : imitarla *ed.* Lectura sin sentido en el *ms*.

81 *antes ms* : antes de *ed*; *choche ms* : coche *ed.* Lecturas erróneas en el *ms*.

84 *Acaso*: «casualmente» (*Autoridades*).

86 En el *ms*.: entonse<-n/s>.

92 tapó *ms* : chupó *ed.* *Cambray*: «cierta tela de lienzo muy delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos [...]» (*Autoridades*).

94 cambiando *ms* : envidian *ed*

95 a desparsirlas *ms* : ha de pisarlas *ed.* Los vv. 94-95 carecen de sentido. *Desparsir*: «esparcir» (*Autoridades*).

97 encubrir *ms* : cubrir *ed* .

98 en *ms* : con *ed*

103 *Arcabuz*: «arma de fuego compuesta de un cañón en su caja de madera y su llave, la cual da el fuego con el pedernal hiriendo en el gatillo» (*Autoridades*).

105 en *ms* : a *ed*

106 *Indistintamente*: ‘confusamente’.

108 parasismo *ms* : paroxismo *ed.* *Parasismo*: «los accidentes del que está mortal, cuando se traspone»

Dos hombres, dos traidores,
 el rostro infame cada cual cubierto, 110
 por si le ha errado el arcabús incierto,
 sacaron los aseros vengadores
 contra su pecho. Entonces yo ligero
 llego y *hago* blanco de su asero;
 riño con ellos, huyen recatados, 115
 de mi valor y su traición turbados.
 Yo los sigo. Ella, en sí restituida,
 teme en seguirlos riesgo de mi vida;
 con reselo me habló, ya tú lo oíste;
 esta banda me dio, ya tú lo viste. 120
 Fuese. No sé quién es. Solo he sabido
 que esta mujer, que enigma ha parecido,
 quisá en mi corasón hubiera entrado,
 si Blanca algún lugar la hubiera dado;
 mas como *tanto* amor le viene estrecho, 125
 no consiente otro güespe en el pecho.

7. [Relación de *El Job de las mujeres*⁵³⁵]

Esa ciudad, que entre flores [100v]
 parece *alcálsar* del día,
 cuyos chapiteles altos
 que mal formados divisas
 son, en maravilla, efecia, 5
 y, en vanagloria, corintia,
 es, engañada señora,
 Lorena, del cielo cifra.

(Covarrubias).

111 *le ms* : *om ed*; *errado ms* : *salido ed*

114 *hago ms* : *hágome ed*. Verso hipométrico en el ms.

115 *Recatados*: 'recelosos'.

116 *y ms* : *o ed*

118 *riesgo ms* : *riesgos ed*

124 *la ms* : *le ed*. Laísmo en el ms.

125 *tanto ms* : *a tanto ed*. Lectura errónea en el ms.

126 *güespe ms* : *huésped ed*

⁵³⁵ Se coteja con Matos Fragoso, Juan de, *El Job de las mujeres*, f. 287-289.

2 *alcálsar ms* : *alcázar impr*. Error en el ms.

5 *Efecia*: recuerda el templo de Artemisa en Éfeso, que es una de las siete maravillas del mundo antiguo.

6 *Corintia*: quizás aluda al templo de Apolo en Corinto.

7 Irene es 'engañada' porque su prometido, el duque de Lorena, le oculta el hecho de que va a casarse con otra. Véase el final de la relación.

8 *Cifra*: 'compendio'.

Allí hablé al duque, tu esposo,
 si palabras lo acreditan; 10
 hallele ocupado en ella
 en prevenciones distintas,
 competidores los artes,
 donde es gloriosa la invidia.
 Anegaba un alazán 15
 soberbio en su espuma misma,
 hijo del viento español,
 aunque era el monstruo de Frisia:
 larga la crin, breve el cuello,
 ancho el pecho, el anca hendida, 20
 corta cabeza, gran cola,
 el pie fuerte, la piel lisa;
 rayo corre y monte para,
 tasca el freno, el suelo trinchas,
 arcos las manos, él flecha, 25
 nieve arroja y llamas pisa,
 ciega el sol, devana el campo,
 fuego bebe y aire espira.
 Animado de tu pliego
 llegué y, viendo la firma, 30
 bisarro me recibió
 con majestad y con risa.
 Hísome preguntas varias,
 que, demás de ser antigua
 constumbre en príncipes, quiso 35
 lisonjear tu venida.
 Regálome y despáchome,
 que, aunque fue todo con prisa,
 pudieron caber en ella
 sus favores y caricias. 40
 Mas de la ciudad apenas
 discurrir *puede* una milla,

9 *Duque*: El duque de Lorena, prometido de Irene, a quien se dirige el emisor.

14 *invidia ms* : envidia *impr*

15 *Alazán*: «dícese con propiedad de los caballos para denotar el color del pelo en los que le tienen rojo» (*Autoridades*).

18 *Frisia*: 'Provincia de los Países Bajos'. El v. 46 presenta otros caballos del mismo origen.

24 *Tasca el freno*: «morder los caballos, o mover el bocado entre los dientes» (*Autoridades*). *Trinchar*: «cortar, partir, o dividir» (*Autoridades*).

29 Se refiere al recado de Irene que Carlos, el emisor, se encarga de enviar al duque.

30 *viendo ms* : en viendo *impr*

34 *demás ms* : ha demás *impr*

35 *constumbre ms* : costumbre *impr*

cuando vi tropas de gente
 en confuciones distintas.
 Y en una carrosa, luego, 45
 que seis frisiones la tiran,
 tan blancos que eran, con alma,
 cometa de nieve risa,
 venía un sol, general
 de una luciente familia 50
 de estrellas, que a ser sus damas [101r]
 del cielo se precipitan;
 luego dos arcos triunfantes
 con la carrosa caminan,
 sembrando el campo y el viento 55
 de selestial armonía.
 Y si quieres ver las señas
 de su imagen peregrina,
 oye su retrato en ecos,
 verás su copia más viva. 60
 Atención, que en un retrato
 trato de que dé a la tabla
 habla el pincel y elocuente
 cuenta de esta deidad gracias.
 El pelo, cuya madeja 65
 deja al sol sin su lus clara,
 ara en surcos de cristales,
 tales son sus manos blancas.
 Sus sejas, sobre ojos sarcos,
 arcos son que los dispara 70
 para todo cuanto mira:
 ¡ira de amor, lo que mata!
 Por boca un solo rubí
 vi, cuya breve muralla

42 puede *ms* : pude *impr*. Lectura errónea en el ms.

44 *Confusión*: «turbación y falta de orden, ocasionada de la multitud y variedad de las cosas» (*Autoridades*).

46 *Frisón*: «una especie de caballos fuertes, muy anchos de pies, y con muchas cernejas» (*Autoridades*).

47 *Alma*: «divídese en vegetativa, sensitiva y racional. [...] Toda alma sensitiva es también vegetativa, y esta tienen los brutos» (*Autoridades*). Según Aristóteles, la vegetativa se ocupaba de las funciones vitales básicas (nutrición, crecimiento, reproducción); la sensitiva, de la percepción, los apetitos físicos y el movimiento.

48 *Rizo*: «ensortijado, o hecho rizados naturalmente» (*Autoridades*).

53 arcos *ms* : carros *impr*. *Arcos triunfantes*: «el que se erige en memoria de alguna acción insigne, y con especialidad de victoria y triunfo de algún héroe, emperador, o capitán famoso» (*Autoridades*).

59 Entre los vv. 61-96 se escribe con rima en eco.

67 En el ms.: sur<-no/cos>.

68 En el ms.: blanca<-si/s>.

69 *Zarcos*: «el color azul claro, que tira a blanco» (*Autoridades*).

halla en sus dientes menudos	75	
nudos de perlas que guarda.		
La narís baja derecha,		
hecha en medio por que a raya		
haya en mejillas rapases		
pases en guerra de nácar.	80	
Su garganta de cristal		
tal es que en blancura iguala		
a la perfección del pecho,		
hecho de su bella gracia.		
De su talle, heroico hechiso,	85	
hiso al ver esta sagala		
gala el sol; y en su donaire,		
aire, amor para sus alas.		
Su planta, en breve desdén		
en la hierba que bordaba,	90	
daba al prado en cada huella		
ella flores como el alba.		
En su bosquejo agradable		
hable, pues, Venus más casta:		
hasta con su vista honesta	95	
esta albedríos arrastra.		
Pregunto quién es a muchos,		
y en tal confución y grita		
fue hallar respuesta milagro,		
como ignorancia pedilla;	100	
mas uno me dijo a voses:		
«Esta admiración divina,		
este espanto, este prodigio		[101v]
en quien los hombres se <i>admira</i> ,		
es la prinsesa Isabel,	105	
hija de Andrés, rey de Hungría,		
ya de Lorena duquesa,		
con cuya unión solisitan		
estos estados la pax,		
que en tal señora se cifra.	110	

78 *A raya*: «dentro de los justos límites» (*Autoridades*).

90 *Bordar*: «adornar la superficie de alguna cosa con luces y colores, que parecen estar bordadas sobre ella» (*Autoridades*).

96 *Arrastrar*: «metafóricamente vale atraer, y en cierta manera tirar a sí, ahora sea usando de la eficacia, ahora de la blandura, en fuerza de lo cual se dice que la vehemencia de las pasiones y afectos arrastra al hombre, y le hace amar, o aborrecer, o encender en ira, enojo, etc.» (*Autoridades*).

104 *admira ms* : *admiran impr*. Falta concordancia en el ms.

109 *pax ms* : *paz impr*

Y Ludovico Lansgrave,
nuestro duque, tan servida
la trae al tálamo, en *quin*
estas gloriosas provincias,
dando espíritus a imperios 115
y setros a monarquías,
tantos susesores logren
que con la arena compitan».
Dijo, y dejome sin alma,
porque en pena tan presisa 120
fue el sentimiento lisonja
para que el dolor resista.
Esta es, señora, la causa
de volver *ver* necio a tu vista,
pues para volver discreto 125
había de ser sin vida.
Tarde a Lorena has llegado,
duquesa de Lorena miras,
y esta carta de consuelo
u de desengaño sirva. 130

Esta relación supraescrita es de la comedia del *Job de las mujeres, santa Isabel reina de Hungría*, de don Juan de Matos.⁵³⁶

112 *Servir*: «Cotejar o festejar a alguna dama, solicitando su favor» (*Autoridades*).

113 *quin ms* : quien *impr*. *Tálamo*: «lugar preeminente, donde los novios celebran sus bodas y reciben los parabienes. Tómate también por la cama de los desposados» (*Autoridades*).

121 el *ms* : al *impr*

124 *ver ms* : *om impr*. La lectura del ms. da lugar a un verso hipermétrico y daña el sentido.

130 u de desengaño sirva *ms* : u desengaño te sirva *impr*

⁵³⁶ En esta última frase lee: <-infra\supra>escrita.

8. *Relación de Segismundo*⁵³⁷

¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz! [14v]
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 qué delitos cometí,
 contra vosotros naciendo. 5
 Aunque si nací, ya entiendo
 qué delito he cometido;
 bastante causa ha tenido
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor 10
 del hombre es haber nacido.
 Solo quisiera saber,
 para apurar mis desvelos,
 dejando a una parte, ¡ay cielos!,
 el delito de nacer, 15
 qué más os pude ofender
 para castigarme más.
 ¿No nacieron los demás?
 Pues si los demás nacieron,
 ¿qué privilegios tuvieron 20
 que yo no gozo jamás?
 Nace el ave, y con las galas
 que le dan nobleza suma,
 apenas es flor de plumas
 o ramillete con alas, 25
 cuando a las etéreas *alas*
 corta con velocidad,
 negándose a la piedad
 del nido que deja en calma;
 ¿y teniendo yo más alma, 30
 tengo menos libertad?
 Nace el bruto, y con la piel

⁵³⁷ Se coteja con Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias, I*, pp. 18-20.

1 *Ay ms* : *Y ay ed*

14 *ay ms* : *om ed*

21 *gozo ms* : *gocé ed*

23 *nobleza ms* : *belleza ed*

24 *plumas ms* : *pluma ed*. La lectura del ms. rompe la consonancia.

26 *a ms* : *om ed*; *alas ms* : *salas ed*. Error del ms.

excepción tan general,
 como Dios dio a un cristal, 70
 a un pez, a un bruto y a un ave?

9. *Otra de un príncipe* [Relación de *La victoria del amor*]⁵³⁸

Murió, señor, Mostafá,	[15r]
que era un bárbaro africano,	
caudillo de aquella gente	
y de aquella armada cabo.	
Quemé cincuenta falucas,	5
eché a pique treinta vasos,	
reservé cuatro bajeles,	
en que embarqué los cristianos	
que, asidos al banco duro,	
eran míseros esclavos,	10
entre los cuales hallé	
un embajador greciano	
que, publicando un torneo,	
navegó climas extraños.	
Aquí he menester, señor,	15
que me estés atento un rato,	
oirás la mayor vitoria	
que ha cabido en pecho humano.	
El rey de Grecia tenía	
dos hijos tan esforzados	20
que de altivos y valientes	
a ser soberbios pasaron.	
Viéndose fuertes y ociosos,	
por entretenerse en algo,	
divulgaron un torneo	25

69 general *ms* : principal *ed*

70 como Dios dio *ms* : que Dios le ha dado *ed*. Verso hipométrico en el *ms*.

⁵³⁸ Se coteja con: Morchón, Manuel, *La victoria del amor*, f. 212-216.

1 *Mostafá*: Se refiere al caudillo de un grupo de moros que escoltaban a Campora, joven mora, en su navegación para conocer a su futuro esposo.

4 *Cabo*: 'caudillo, capitán'.

5 *Faluca*: «embarcación pequeña que tiene solo seis remos, y ninguna cubierta» (*Autoridades*).

6 *Vaso*: 'embarcación'.

12 *Embajador greciano*: Tibel, secretario de la corte griega.

15 he menester *ms* : me importa *impr*

16 me estés *ms*: escuches *impr*

17 oirás *ms* : y oirás *impr*

18 ha cabido en pecho *ms* : que cupo en valor *impr*

en varios reinos, fijando
 carteles de desafío,
 retando en ellos a cuantos
 se atreviesen a decir
 que eran valientes y osados 30
 más que los dos, pues ninguno
 pudiera atreverse a tanto
 que llegase a competir
 con su esfuerzo y con su brazo.
 A una justa de tres lanzas 35
 desafiaban a cuantos
 se atreviesen a decir
 o a sustentar lo contrario;
 era el premio de la justa
 su corona y el contrato 40 [15v]
 que quedasen los vencidos
 sujetos a ser vasallos
 de su padre y le rindieran
 un tributo cada un año,
 conforme a la calidad 45
 del que fuese *atributario*;
 y que si hubiera en el mundo
 un hombre tan esforzado
 que a Segismundo venciera,
 fuera después obligado 50
 a pelear con los dos,
 y habiéndolos muerto a entrambos,
 fuera su reino el sujeto
 y su padre el tributario.
 Informeme de la justa, 55
 y con algunos criados
 que a mi persona asistían
 navegué con el greciano.
 Llegamos a tan buen tiempo

27 *Cartel*: «el escrito que se fijaba en diversos parajes, en ocasión de festejos solemnes y público, como justas, torneos y otros juegos, por los mantenedores de ellos, para hacerlo saber a todos, y al pie del cual firmaban los aventureros» (*Autoridades*).

33 competir *ms* : concluir *impr*

35 a *ms* : y a *impr*

37 atreviesen *ms* : atrevieran *impr*

46 atributario *ms* : tributario *impr*. Error en el ms.

49 venciera *ms* : venciase *impr*. *Segismundo*: Uno de los hijos del rey de Grecia.

51 pelear *ms* : batallar *impr*

55 de la justa *ms* : del suceso *impr*

que era cumplido el plazo, 60
y para tan alta empresa
dispuesto lo necesario.
Referirte las entradas
fuera *una cuenta* cansado discurso,
por ser varias y costosas, 65
y ser los príncipes tantos
que aunque eran justas de guerra,
no se excusó el aparato
de pompas y *bizaría*
en que todos se mostraron, 70
pues se hallaron en las justas
el húngaro, el transilvano,
el de Escocia, el albanés,
el bohemio y el polaco.
Lleguó de la justa el día, 75
y, ocupados los andamios,
ventanas y miradores
por ser el concurso tanto,
que bien pudiera Platón
con poco estudio y cuidado 80
hallar en aquella corte
la idea de su cuidado,
y pudiera, gran señor,
sacar de allí *su* retrato

60 era *ms* : estaba *impr*

61 En el *ms*.: tan<-t/alta>.

63 *Entrada*: «función pública, en que con solemnidad entra un rey, un embajador o persona principal, manifestándose al público con ostentoso acompañamiento» (*Autoridades*).

64 una cuenta cansado discurso *ms* : discurso cansado *impr*: En el *ms*. se escribió inicialmente «cuenta cansada». Una cruz bajo «cuenta» remite a la corrección «discurso», en la misma línea, al margen; y se corrigió «cansado» sobre «cansada». Parece que la lectura definitiva quiso ser «fuera discurso cansado», pero no se llegó a tachar «una cuenta».

67 eran justas *ms* : era justa *impr*

68 se excusó *ms* : excusó *impr*; el *ms* : en el *impr*: *Aparato*: «prevención, adorno, pompa, suntuosidad» (*Autoridades*).

69 de pompas *ms* : la pompa *impr*; *bizaría ms* : la *bizarría impr*. *Bizarría*: «lucimiento, esplendor en el porte, adorno y gala» (*Autoridades*).

70 mostraron *ms* : esmeraron *impr*

75 llegó *ms* : llegó *impr*

76 *Andamio*: «tablado que ordinariamente se hace en las plazas, o lugares públicos para ver las fiestas, o para hacerlas en él» (*Autoridades*).

79 que bien pudiera *ms* : decir puedo, que *impr*: El error del *ms*. distorsiona la sintaxis de la frase, dejando sin verbo la oración coordinada.

80 cuidado *ms* : trabajo *impr*

81 hallar *ms* : hallara *impr*

84 su *ms* : en su *impr*: Lectura sin sentido en el *ms*.

la estampa y mapa del mundo,	85	
por ser un mundo abreviado.		
Sonó la señal de guerra,		
y al son de instrumentos varios,		
en un trono de marfil		
de oro y cristal relevado,	90	
se mostró el mantenedor		
de negras armas armado,		
grabadas de sierpes de oro,		
llamas de fuego <i>arrojando</i> ,		
el dorado <i>morión</i>	95	
de tantas plumas poblado		
que pudo escalar al cielo		
con las alas del penacho.		
A servirle de padrino		
con él venía su hermano,	100	
armado de limpio acero,		
terso, <i>transparento</i> y claro.		
Por primer aventurero		
saltó el de Polonia al campo;		
salió en un monte de nubes	105	
tan a lo vivo pintado		[16r]
que parece que bebía		
la luz del sol a pedazos;		
y en lo alto de la cumbre,		
sentada en un recio carro,	110	
se demostró la Fortuna,		

85 mapa *ms* : copia *impr*

86 por ser *ms* : pues era *impr*

90 cristal *ms* : azul *impr*

91 *Mantenedor*: «el que mantiene alguna justa, torneo o otro juego público, y como tal es la persona más principal de la fiesta» (*Autoridades*).

94 arrojando *ms* : exhalando *impr*.

95 morión *ms* : morrión *impr*

97 escalar *ms* : llegar *impr*

98 con *ms* : en *impr*

102 transparente *ms* : transparente *impr*: Error en el ms.

104 saltó *ms* : salió *impr*

105 salió *ms* : entró *impr*

106 a lo *ms* : al *impr*; pintado *ms* : lo imitado *impr*

107 parece que bebía *ms* : entre las sombras mostraba *impr*

108 la *ms* : su *impr*; del *ms* : el *impr*

109 y *ms* : om *impr*; alto *ms* : excelso *impr*

110 recio carro *ms* : rico estrado *impr*

111 demostró *ms* : descubrió *impr*. *Fortuna*: como símbolo de la inconstancia y transitoriedad de la fortuna, se la representa a menudo sentada sobre una rueda o una esfera, y con un timón (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 824).

puesta en la rueda su mano;
 y el gallardo aventurero
 de mil arneses armado,
 como durmiendo al descuido 115
 en sus faldas reclinado.
 Era el mote de la letra
 que desde el monte arrojaron
 tan valiente como el dueño,
 por no decir temerario; 120
 decía de aquesta suerte:
 «Con valor y con fortuna,
 no temo guerra ninguna:
 daré muerte a mi contrario».
 Quedó, en efeto, vencido, 125
 con otros muchos que entraron,
 porque tuvo Segismundo
 la Fortuna de su mano,
 que es varia por ser mujer
 y en lances tan apretados 130
 quiso mostrar de su rueda
 el curso inconstante y vario.
Hiso la justa aquel día,
 porque, llegando al ocaso
 el luminoso planeta, 135
 tendió *Litanis* su manto.
 El segundo día quise
 salir yo el primero al campo
 y en un andaluz brioso
 fui a ver a mi contrario. 140
 No diré al pintar al bruto
 si fue cisne por lo blanco,

112 su *ms* : la *impr*

120 En el ms. se suprime el verso siguiente del impr.: «*Emp[erador]*. ¿Cómo dijo?»

121 El impr. lee: «*Pig[maleón]*. Desta suerte:». En la adaptación poética de las relaciones se suele omitir didascalías y otras marcas dramáticas para conseguir un texto más uniforme. Ver el apartado 3.2 de la tesis.

124 daré muerte a mi contrario *ms* : daré a mi enemigo muerte *impr*

127-128 porque tuvo Segismundo / la Fortuna de su mano *ms* : porque tuvo a la fortuna / Segismundo de su mano *impr*

129 *Varia*: 'inconstante, mudable'.

130 lances tan apretados *ms* : el suceso contrario *impr. lance apretado*: «se llama el que pone a uno en grande confusión y aprieto, por lo arduo de sus circunstancias» (*Autoridades*).

133 *Hiso ms* : Cesó *impr*: Lectura sin sentido en el ms.

136 *Litanis ms* : Titonia *impr. Litanis*: no ha podido identificarse el nombre, aunque es evidente que remite a la noche; quizás sea una deformación del nombre de la diosa de la noche Latona, descendiente de titanes.

138 yo *ms* : om *impr*

141 pintar al bruto *ms* : pintarlo aquí *impr*

si fue mar por las espumas
 o si bajel *animal*,
 si viento por lo veloz 145
 o, entre los sueltos caballos,
 fue por las cernejas fuerte,
 por los relinchos lozano;
 si el de Vivar afrentó,
 al Babieca celebrado, 150
 si atrás dejó el Hipogrifo,
 aquel caballo Pegaso
 que la sangre de Medusa
 engendró, prodigio o parto,
 para que *en Licon* diese 155
 de coces a ingenios tantos;
 pues solo diré del bruto,
 sin poder exagerarlo,
 que fue un vivo original,
 y los demás su retrato; 160
 pues soberbio y animoso,
 ya corriendo, ya volando,
 bajel navegó en su espuma,
 tormenta fue en pies y manos,
 tempestad en los bufidos, 165
 Etna en su incendio abrasado,
 exhalación en su fuego,
 y en su aliento, trueno o rayo,
 pues corriendo velozmente,
 con aliento tan bizarro 170
 que los que del hemisferio

144 *animal ms* : animado *impr*. Lectura sin sentido en el *ms*.

147 *Cernea*: «manojillo de cerdas cortas y espesas, que tienen las caballerías sobre las cuartillas de pies y manos» (*Autoridades*).

148 *por ms* : o *impr*

149 *Vivar*: se refiere a Rodrigo Díaz de Vivar, conocido también como el Cid Campeador.

150 *al ms* : el *impr*. *Babieca*: el caballo del Cid según la leyenda.

152 *aquel ms* : o *aquel impr*; *caballo ms* : alado *impr*

155 Así en el *ms*. y el *impr*. Debería leerse: «para que Helicon diese». Se refiere al monte Helicón, donde se puede encontrar a las Musas bailando y cantando bajo la dirección de Apolo (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 563). Está en conexión con la figura de Pegaso del v. 152, que hizo nacer la fuente Hipocrene en el Helicón con un golpe de sus cascos (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 655).

158 *poder ms* : llegar a *impr*

159 *un ms* : *om impr*

162 *ya volando ms* : o *ya volando impr*

168 *aliento ms* : viento *impr*

169 *corriendo ms* : corrió tan *impr*

171 *del ms* : en el *impr*. En el *ms*.: <-de/los>.

le miraban a lo largo, [16v]
al verle correr dijeron:
«¿Este es hechizo o encanto?
Pues, conforme a la razón, 175
no corre, que va volando».
En fin, gran señor, en fin,
yo derribé a mi contrario,
demandome la batalla
y, la maza descolgando, 180
al bruto desamparé,
puse con él de un salto.
Dímonos tan duros golpes
que Segismundo, cansado,
me dijo: «Corrido estoy 185
de ver que me ultrajes tanto.
Deja la maza en el suelo,
y dé el acero inhumano
la vitoria al más dichoso
y el fin al más desdichado». 190
Hícelo así y embestimos,
y en este siniestro lado
me alcanzó con una puncta
por entre el arnés grabado.
¿Viste serpiente de Libia, 195
onza fuerte, tigre infame,
león de Albania furioso,
o algún toro agarrochado
que, puesto en medio del coso,
riza del cuello el penacho, 200
peinando la bruta arena
con la hendida tosca mano,
guchas con dos medias lunas,

173 correr *ms* : parar *impr*

176 no corre, que va volando *ms* : no es carrera, sino salto *impr*

181 al *ms* : el *impr*

183 puse con él *ms* : bajando al suelo *impr*

185 Correr: «burlar, avergonzar y confundir» (*Autoridades*).

187 Deja *ms* : Arrojó *impr*; en el *ms* : al *impr*

188 dé el *ms* : del *impr*

195 Viste *ms* : Has visto *impr*; serpiente *ms* : sierpe *impr*

196 tigre *ms* : o tigre *impr*; infame *ms* : hircano *impr*

198 Agarrochado: «lastimado o herido con garrochas» (*Autoridades*). Garrocha: «vara larga y delgada, que en la extremidad más gruesa tiene un hierro pequeño, con un arponcillo para que no desprenda» (*Autoridades*).

200 riza *ms* : rizo *impr*

202 hendida tosca *ms* : tosca hendida *impr*

la testa vil hace campo,
 y mirando a todas partes, 205
 de su dolor incitado,
 con ímpetu veloz parte
 a satisfacer su agravio
 con el primero que encuentra,
 da golpe tan inhumano 210
 que le reciben las punctas,
 cae en el suelo, y osado
 vuelve a cogerle otra vez,
 y entre la testa y las manos
 hace que dé tantas vueltas 215
 que los que le están mirando
 juzgan ser algún ovillo
 que el toro está devanando?
 Pues de esta suerte, señor,
 de mi cólera llevado, 220
 me junté con él tan presto
 que, sin hacerme reparo,
 porque no le di lugar
 a mover el fuerte brazo,
 le rompí de un duro golpe 225
 el yelmo, cabeza y casco,
 quedando el tal Segismundo
devidido en dos pedazos.
 Cayó *efeto* en el suelo
 y, en su sangre agonizando, 230
 pagó el tributo a la Parca.
 Bajó a vengarle su hermano,
 y después de lances varios,
 que era el infante valiente,

203 guchas *ms* : gachas *impr*: Error en el ms. *Gacho*: «encorvado, inclinado hacia la tierra» (*Autoridades*).

204 *Hacer campo*: «batallar cuerpo a cuerpo» (*Autoridades*).

209 con el primero que *ms* : y al primero con que *impr*

210 golpe *ms* : choque *impr*; inhumano *ms* : temerario *impr*

211 reciben *ms* : recibe *impr*; las *ms* : en las *impr*

212 cae *ms* : cay *impr*

213 a cogerle otra vez *ms* : otra vez a cogerle *impr*

217 juzgan *ms* : piensan *impr*

220 de *ms* : en *impr*; llevado *ms* : ensayado *impr*

222 *Reparo*: «cualquier cosa que se pone por defensa o resguardo» (*Autoridades*).

228 *devidido* *ms* : dividido *impr*: Error en el ms.

229 *efeto* *ms* : en efeto *impr*: Lectura errónea en el ms.

232 bajó *ms* : subió *impr*: En el *impr.*, el verso siguiente lee: «Embestímonos los dos». Su omisión en el ms. rompe la alternancia de la rima.

que así lo dispuso el *lado* 235
que yo fuera el vencedor,
le dio el acero inhumano
de la garganta al cerebro [17r]
a la muerte paso franco.
Alborotose la gente 240
y, divididos en bandos,
unos me *ofren* salida,
otros me son de embarazo,
rompiendo aquel gran seguro
que se *ofre* en tales casos; 245
pasó la traición allí
por lealtad de sus vasallos.
Trabose tan viva guerra
que se miró en breve espacio
de sangre bañado el suelo, 250
de muertos *cubriendo* el campo;
y yo, metido entre todos,
con esta de acero rayo,
este cometa de fuego,
dos mil cabezas segando, 255
tantas vidas di a la muerte
que, con ser un monstruo avaro,
parece que me decía:
«Detente, no mates tantos».
El rey con todos sus grandes, 260
de muchos acompañado,
sosegaron el motín
y, subiendo en su caballo,
se llegó donde yo estaba,

235 que así *ms* : porque *impr*; lado *ms* : hado *impr*: Lectura sin sentido en el ms.

236 yo fuera *ms* : fuera yo *impr*; vencedor *ms* : venturoso *impr*

241 divididos *ms* : dividiéndose *impr*

242 ofren *ms* : ofrecen *impr*: Error en el ms.

244 rompiendo aquel gran *ms* : y en fin quebrando el *impr*: *Seguro*: «licencia, o permiso, que se concede para ejecutar lo que sin él no se pudiera» (*Autoridades*).

245 ofre *ms* : jura *impr*: Error en el ms.

247 de *ms* : en *impr*

248 viva *ms* : dura *impr*

250 bañado *ms* : teñido *impr*

251 cubriendo *ms* : cubierto *impr*: Lectura errónea en el ms.

254 este *ms* : esta *impr*

259 tantos *ms* : tanto *impr*

260 con *ms* : y *impr*

261 de *ms* : con *impr*; acompañado *ms* : acompañados *impr*

263 su *ms* : un *impr*

diciendo: «Joven bizarro, 265
aunque dos hijos me *han* muerto
y mi gente destrozado,
debajo del gran seguro
te defendiendo, aunque indignado.
Segura tienes la vida, 270
no temas, que yo te guardo,
y juro por mi corona
y alto Dios soberano
que en el presente motín
no fui parte ni culpado». 275
Respondile: «Así lo creo».
Replicome: «Tú has ganado
la vitoria, el reino no,
porque soy yo quien le guardo,
y he de triunfar de ti 280
si esperas que vuelva armado,
a tomar bastante enmienda
de este enojo de mi agravio».
Entró en la tienda y armose,
y subiendo en su caballo, 285
gané el mío en la guerra
para mejor esperararlo.
Embestímonos los dos,
y del golpe, duro y bravo,
con el bote de la lanza 290
el de Grecia midió el campo.
Dijo al caer: «Muerto soy»;
púseme con él de un salto,
pues pareció estar difunto,
sin mover pierna ni brazo. 295
Corté los lazos al yelmo,

266 *han ms* : *has impr*. Lectura errónea en el ms.

267 *mi gente ms* : *mis gentes impr*

268 *gran ms* : *real impr*

273 *alto ms* : *el alto impr*; *soberano ms* : *consagrado impr*

275 *fui ms* : *soy impr*

278 *el reino no ms* : *mas no el reino impr*

280 *y ms* : *ai impr*

283 *este ms* : *mi impr*; *de mi agravio ms* : *y deste daño impr*

285 *subiendo en ms* : *tomando impr*

286 *guerra ms* : *refriega impr*. Verso hipométrico en el ms.

290 *Bote de lanza*: «el golpe que se da o tira con la punta de alguna de estas armas» (*Autoridades*).

291 *Midió el campo*: ‘cayó tendido en el campo’. *Medir*: «tender el cuerpo en el suelo, reclinándose para descansar, o por alguna caída apresurada y violenta» (*Autoridades*).

y después de derrotado,
 volvió a respirar el rey
 aliento desalentado.
 Púsele la espada al cuello, 300
 y en acentos mal formados
 articulando palabras,
 me dijo, medio espirando:
 «Vencido soy, no me ofendas. [17v]
 Daré por mi vida en cambio 305
 todo cuanto me pidieres,
 y pues ya soy tu vasallo,
 pídemme a tu voluntad».

Pidile la firma en blanco,
 reservando a *su* elección 310
 del tributo los contratos.
 Firmola y dejele luego,
 de la corte al punto salgo;
 llego al puerto, y en el puerto
 en un bergantín me embarco, 315
 haciendo naves de amor
 y velas de mi cuidado.
 Vuelvo muy gustoso a verte
 de haberte servido en algo,
 que hoy a tus plantas ofrezco, 320
 con dos vitorias que gano,
 un hijo que te obedece,
 un rey de Grecia vasallo,
 con que, gran señor, tendrás,
 vencidos por estas manos, 325
 a tu corona sujetos
 treinta reinos tributarios.

299 *Aliento desalentado*: ‘aliento jadeante’. *Desalentar*: «disminuir el ánimo, el valor, esfuerzo o aliento» (*Autoridades*).

300 *cuello ms* : pecho *impr*

303 *Espirar*: «morir, rendir el espíritu, y apartarse el alma del cuerpo» (*Autoridades*).

309 *Pidile ms* : *Pedile impr*; la *ms* : una *impr*. *Firma en blanco*: «la que se da a prevención, dejando lugar para que se escriba sobre ella lo que se quisiere» (*Autoridades*).

310 *su ms* : tu *impr*

316 *haciendo ms* : y *haciendo impr*; *naves ms* : nave *impr*; de *ms* : mi *impr*

323 *un ms* : y un *impr*

326 *a ms* : y a *impr*

10. Otra relación [de la comedia *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*]⁵³⁹

A las fiestas que Nápoles publica, [17v]
 en que el afecto que me debe explica,
 el sol, o de invidioso o de corrido,
 en celajes de nubes escondido,
 negó su *bizaría*, 5
 mas Porcia publicó la luz del día,
 dando al oriente de un balcón dos soles,
 coronados de rayos y arreboles.
 Corrieron treinta toros
 que, ocasionando tímidos desdorsos, 10
 con saña, ira, rencor, rabia y desvelo,
 barriendo el coso, acepillando el suelo,
 cuando los dos montantes se esgrimían,
 sangrientos parecían,
 con cólera inhumana, 15
 arpones de coral, rayos de grana.
 En un morcillo, hijo de la noche,
 salió el marqués,
 que en el nocturno coche
 pudo lucir su ligereza suma, 20
 vida del Ebro, escándalo de espuma.
 ¿No viste el mar colérico y ruidoso
 tan obediente a Bóreas proceloso
 que, con cristal logrando sus desvelos,
 dio corcovos, corvetas y escarceos, 25

⁵³⁹ Se coteja con: Monroy y Silva, Cristóbal de, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, f. 90-93.

3 invidioso *ms* : envidioso *impr*

4 celajes *ms* : rebozos *impr*

5 bizaría *ms* : bizzaría *impr*

6 publicó *ms* : duplicó *impr*. Error en el *ms*. del *ms* : al *impr*. Porcia: sobrina del rey de Nápoles.

8 Arrebol: «color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol» (*Autoridades*).

11 y *ms* : om *impr*

13 se *ms* : om *impr*. Montante: «espada ancha, y con gavilanes muy largos, que manejan los maestros de armas con ambas manos, para separar las batallas en el juego de la esgrima» (*Autoridades*).

17 Morcillo: «caballo o yegua de color totalmente negro» (*Autoridades*).

18-19 salió el marqués, / que en el nocturno coche *ms* : salió el marquez, que en el noturno coche *impr*. El *ms*. separa mal los versos. Marqués: personaje que solo se menciona aquí y no forma parte del elenco.

21 Ebro *ms* : Euro *impr*. Euro: «uno de los cuatro vientos cardinales que viene de Levante» (*Autoridades*).

22 y *ms* : om *impr*

23 a *ms* . al *impr*. Bóreas: «viento frío y seco, que viene de la parte septentrional» (*Autoridades*).

24 desvelos *ms* : deseos *impr*

25 Corcovo: «salto malicioso que da el caballo, metiendo la cabeza entre los brazos, para echar de sí al jinete» (*Autoridades*). Corveta: «movimiento que se enseña al caballo, obligándole a ir sobre las piernas, con los brazos en el aire» (*Autoridades*). Escarceos: «tornos y vueltas en forma circular, que suelen dar los caballos cuando están lozanos y fogosos» (*Autoridades*). Aquí estos términos se usan como imágenes para referirse al mar, que a

y codicioso de mejor esfera,
 escaló el agua *a luto*, osada y fiera,
 subiendo tanto en espumoso vuelo
 que se dejó dos peces en el cielo?
 Así el bruto *bocal*, con pena tanta, 30
 se erige en la carrera y se levanta,
 que, sacudiendo las ovadas huellas
 las chispas y centellas
 con que el aire encendía,
 de la región del fuego las traía, 35
 y como vivo fuego fomentaba,
 y por la boca humos exhalaba,
 parecía el morcillo hijo del viento,
 tizón con alma, hoguera *sin* aliento.
 El marqués valeroso, 40
 que sujetó su espíritu fogoso,
 en libreas galantes [18r]
 tanta copia introdujo de diamantes
 que, engolfado entre luces y centellas,
 me pareció que se quemaba en ellas, 45
 y pretendió decirle mi desvelo:
 «Tente, hombre, que te quemas, ¡vive el cielo!».
 Salió después Riselo,
 vestido de leonado terciopelo,
 en un rucio rodado; 50
 mas anduvo Riselo desgraciado,
 pues que corriendo tropezó sin verlo,
 rodó sin que pudiese detenerlo,
 brotando el bruto, en suma,
 sangre en los ojos y en la boca espuma 55
 y siendo, desgraciado,

su vez metaforiza el movimiento del animal.

26 codicioso *ms* : cudicioso *impr*; *Esfera*: «el cielo o esfera celeste» (*Autoridades*).

27 a luto *ms* : el cielo *impr*. La lectura del *ms*. no tiene sentido.

30 bocal *ms* : bozal *impr*. Error en el *ms*. pena *ms* : pompa *impr*. Pena: «dificultad y trabajo» (*Autoridades*).

32 sacudiendo *ms* : repitiendo *impr*. Ovado: «aovado, cosa que está hecha en forma de huevo» (*Autoridades*).

34 aire *ms* : viento *impr*

36 vivo fuego *ms* : fuego ardiente *impr*. Fomentar: «dar calor natural o templado, que vivifique o dé vigor a alguna cosa» (*Autoridades*).

39 sin *ms* : con *impr*. Tiene más sentido la lectura del *impr*.

47 En el *impr*., los versos siguientes leen: «Llegó al toro, y galante / dió un rejón venturoso en un instante / y entrándole la punta con destreza / lo que fue garrochón, hizo cabeza».

48 Riselo: personaje que solo se menciona aquí y que no forma parte del elenco.

50 Rodado: «el color del caballo blanco con algunas manchas negras, como listas redondas, o en rueda» (*Autoridades*).

53 pudiese *ms* : pudiera *impr*

una vez rucio, pero dos rodado.
 Salió el conde con tanta bizarria
 que *reduplicaba* el roscicler del día,
 y siendo de plumas gualdas 60
 verde origen un broche de esmeraldas
 tan brillante y lucido,
 de dorados esmaltes guarnecido,
 que, si el sol verde fuera,
 todo el vulgo creyera 65
 que el sol de las esferas verdadero
 se le había puesto al conde en el sombrero.
 Y lo juzgó el caballo,
 pues, sin poder pararlo,
 corría tan ligero que a sus galas 70
 las plumas del penacho daban alas
 y, volando fogoso,
 parece que decía a los del coso:
 «Mirad que yo no corro, sino vuelo,
 por volver a llevar el sol al cielo». 75
 Era este un alazán fuerte y lozano,
 y al hollar, torneando cada mano
 con cándidos reflejos,
 las herraduras parecían espejos
 en que el bruto, bufando, 80
 el copete y la crin se iba mirando.
 Llegó al toro, y con gana denodada
 le dio el conde tan grande cuchillada,
 el cuello le cortó y, de sangre llena,
 cayó la armada testa en el arena; 85
 y con mortal porfía,
 como cuando dio el golpe lo embestía,

56 desgraciado *ms* : despeñado *impr*

57 *Rucio*: «de color pardo claro, blanquecino, o canoso» (*Autoridades*). Aquí se usa «rodado» no solo en relación con el color (véase v. 50), sino también con el sentido físico del verbo «rodar» y su significado metafórico de «caer de la dignidad» (*Autoridades*).

58 *Conde*: puede referirse al conde Arnesto, que conspira con Federico, sobrino del rey de Nápoles, la usurpación del trono.

59 *reduplicaba ms* : duplicaba *impr*: El *ms*. da un verso hipermétrico.

60 y *ms* : *om impr*. *Gualdo*: «amarillo» (*Autoridades*).

67 En el *ms*: <-verdadero\en el sombrero>.

68 juzgó *ms* : pensó *impr*

81 crin *ms* : clin *impr*

82 al *ms* : a un *impr*; gana *ms* : gala *impr*. La lectura del *impr*. tiene más sentido.

84 el *ms* : que el *impr*. En el *impr*. se completa correctamente la construcción consecutiva.

85 *Arena*: voz femenina, pero se usaba «promiscuamente con los artículos masculino y femenino» (*Autoridades*).

87 lo *ms* : le *impr*

le hirió con tan súbita presteza
 que le acometió el toro sin cabeza.
 Después gozó Lisardo 90
 aplausos de valiente y de gallardo.
 Y en un blanco andaluz a quien hería,
 que un pedazo de nieve parecía
 (dando a entender por señas
 que, encendiendo centellas en las peñas, 95
 al ir veloz corriendo,
 por la cola se le iban derritiendo
 de la nieve las pellas
 con el fuego y calor de las centellas),
 llegó a buscar un toro que en la plaza 100
 tan sañudo amenaza
 que parece que, ciego,
 escupe espuma, sangre, humo y fuego,
 y con ancias fatales,
 de la frente esgrimiendo los puñales, 105
 con ansiosa querella
 aquí embiste, aquí brama, aquí atropella,
 y con vivo desvelo [18v]
 la arena escarba y se la tira al cielo,
 si no es que con las manos en tal guerra 110
 para sembrar su sangre *arena arena*,
 o, como mata tantos su desvelo,
 para enterrar los muertos cabe el suelo.
 Llega Lisardo, y aguárdale animoso,
 y en la crespá cerviz con alborozo 115
 fue llave su rejón que abrió la puerta,
 y la sangre salió, viéndola abierta;
 tronchó el asta y, galán, en diestro vuelo
arójó el asta al cielo;

90 *Lisardo*: personaje que solo se menciona aquí y no forma parte del elenco.

97 le *ms* : *om impr*

98 la *ms* : su *impr*

107 aquí brama, aquí atropella *ms* : allí brama, allá atropella *impr*

109 En el *ms*.: tir<-r/a>.

111 arena arena *ms* : ara la tierra *impr*: Repetición sin sentido en el *ms*., que además afecta a la rima.

113 cabe *ms* : caba *impr*: Tiene más sentido la lectura del *impr*.

114 y *ms* : *om impr*

116 *Rejón*: «especie de lanza hecha de pino, de vara y media de largo, con su empuñadura de la misma madera, desde donde empieza lo más grueso, y a proporción va disminuyendo y adelgazando hasta el otro extremo, en el cual hay un hierro acerado, en forma de lengüeta, el cual sirve para herir los toros» (*Autoridades*).

117 En el *ms*.: <-muerta\abierta>.

119 arójó *ms* : arrojó *impr*

y yo, amigos, no dudo
que a la región del fuego llegar pudo,
para que el vulgo viera
bajar carbón lo que subió madera.

120

11. [Relación de *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*]⁵⁴⁰

Ya nobles soldados míos	[18v]
(míos he dicho, soldados,	
que ya, mientras vuelve Bruno,	
como capitán os hablo),	
yo, pues, a pesar de Italia,	5
Lucrecio Güelfo me llamo,	
cabeza de mi linaje	
y corazón de este bando;	
tan noble como el que más	
(mas de esto hacer poco caso,	10
que son méritos ajenos	
los de los antepasados);	
tan valiente, tan valiente,	
por Dios, que no tengo a mano	
con quien poder compararme,	15
porque Aníbal, Alejandro,	
Héctor, Aquiles, Pompeyo,	
César, Escipión y cuantos	
hizo presentes la fama,	
en siendo yo, se pasaron,	20
y aun no se sabe si han sido.	
Soy, pues, tan valiente,	
en vano procuro buscarme ejemplo,	
que aun yo mismo a mí mismo,	
con yo mismo comparado,	25

120 amigos *ms* : primo *impr*

123 Se suprimen los dos últimos versos en el ms.: «Mas después proseguiré, / que siento afuera ruido».

⁵⁴⁰ Se coteja con: Godínez Manrique, Felipe, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, s. f.

1 En el ms. se suprime el verso anterior del impr.: «Algo diré de mí, pero no todo».

2 soldados *ms* : y soldados *impr*

6 Lucrecio *ms* : Luquesio *impr*

10 hacer *ms* : hazed *impr*

21 han sido *ms* : fueron *impr*

22-23 soy, pues, tan valiente, / en vano procuro buscarme ejemplo *ms* : soy, pues, tan valiente, en vano / procuro buscarme ejemplo *impr*: Error métrico en el ms. Los versos del impreso son más correctos.

24 a mí mismo *ms* : comparado *impr*

25 con yo mismo comparado *ms* : conmigo mismo, a mí mismo *impr*

cada instante me aventajo,
 y así el yo que fue el primero,
 cuando después le comparo
 con el yo que soy después,
 ya también yo me he pasado, 30
 y he dejado de ser yo;
 luego ni yo a mí mismo
 me igualo, pues yo mismo,
 antes que yo, aun siendo yo,
 no era tanto. 35
 Yo soy aquel que llamaban
 el prodigio «ha dos años»;
 si no supisteis el cuento,
 lo referiré de paso.
 Salí de Asís, patria mía, 40
 después de haber muerto a Claudio
Jubelino. Era el portento
 de Italia César, su hermano,
 que, fiándole a sí solo
 la venganza de este agravio, 45
 salió tan gigante encima
 de un bruto andaluz tan blanco
 que pensé que Polifemo
 sobre algún monte animado
 de cristal, o pesadumbre 50 [19r]
sostenidas como cuatro
 columnas, móviles todas,
 fábrica viva de mármol,
 pensé, digo, cuando vi
 que amenazaba los astros 55
 sobre este Olimpo viviente
 aquel promontorio humano,
 que, de su dama ofendido,

27 fue *ms* : fui *impr*

31-35 y he dejado de ser yo; / luego ni yo a mí mismo / me igualo, pues yo mismo, / antes que yo, aun siendo yo, / no era tanto *ms* : y he dejado de ser luego, / ni yo a mí mismo me igualo, / pues yo mismo antes que yo, / aun siendo yo no era tanto *impr*. Como puede advertirse, el *ms*. desatiende la regularidad métrica de vv. 32-35.

39 lo *ms*: le *impr*. En el *ms*.: <-os/lo>.

42 Jubelino *ms* : Iebelino *impr*. Lo correcto sería «Gibelino». Errata en el *ms*. e *impr*.

46 Gigante: «se llama metafóricamente al que excede y sobresale a otros en el ánimo, fuerzas o otra cualquier habilidad de virtudes o vicios» (*Autoridades*).

48 Polifemo *ms* : el Polifemo *impr*. *Polifemo*: gigante de un solo ojo y antropófago (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 696).

51 sostenidas *ms* : sostenida *impr*; como *ms* : sobre *impr*. Lectura errónea en el *ms*.

52 móviles *ms* : movibles *impr*

por celoso o por tan alto,
 estaba para tomar 60
 todo el cielo con las manos.
 El blanco, pues, hipogrifo,
 era tan nube volando,
 o tan nieve, que quizá
 por no *padecer* pedazo 65
 del armiño, *admitidos*
 con belleza por lo vario,
 unas como moscas negras,
 que eran sobre el alabastro
 guarnición de ébano, o eran 70
 carboncillos olvidados,
 que entre la blanca ceniza
 de la piel, émulo al rayo,
 los conservó por pequeños
 y los reservó por raros. 75
 Batió el acicate el César,
 rompió el ijar al caballo,
 enristró la lanza, y yo,
 contra todo este aparato,
 mirele, y cayose muerto; 80
 pero púseme una mano
 sobre uno de los ojos
 luego que volví a mirarlo,
 pues siendo los ojos dos
 y no más que uno al contrario, 85
 hubiera sido flaqueza
 que *la* cometieran ambos.
 El irrational Atlante

59 o *ms* : y *impr*

62 En el *impr.*, hay dos versos más a continuación: «vivaz incendio, Etna helado, / o fuego con alma de aire».

65 *padecer ms* : parecer *impr*. Lectura sin sentido en el *ms*.

66 *armiño ms* : Apenino *impr*; *admitidos ms* : admitida *impr*. Falta la concordancia en ambos; la lectura correcta sería «admitidas».

74 *conservó ms* : perdonó *impr*

75 y *ms* : o *impr*; *reservó ms* : conservó *impr*

76 el César *ms* : César *impr*

77 En el *ms*.: <-j/ijar-ro> <-e+al>.

78 la *ms* : om *impr*

82 ojos *ms* : dos ojos *impr*

83 En el *ms*.: volví<-a/a>.

84 pues *ms* : que *impr*

85 al *ms* : el *impr*

87 la *ms* : le *impr*. Lectura sin sentido en el *ms*. cometieran *ms* : acometieran *impr*. *Cometer*: «emprender y acometer alguna operación, como una hazaña, una guerra, un combate» (*Autoridades*).

que aquel Olimpo pesado
sustentaba descansó, 90
porque de la silla abajo
dio en tierra.
Acudieron luego
una tropa de criados;
quisieron acometerme, 95
pero arrojelos tan altos
que ha dos años que subieron
y todavía no han bajado.
Hallose allí la justicia,
quiso prenderme, y tomando 100
yo el caballo del vencido,
con risa y sin sobresalto,
volví a todos las espaldas;
y ellos, o necios o ingratos
a mi piedad, me seguían, 105
sin reparar los cuitados
que de lástima de todos
iba huyendo de matarlos.
Estas muertes y otras muchas
que de estas se originaron 110
a mí y Bruno nos traen
fugitivos y arrastrados,
no porque Bruno, supuesto
que no se hallaba a mi lado,
tuvo parte en estas muertes, 115
sino porque es tan bizarro
que me sigue y no ha dicho
en qué le estoy obligado,
por no obligarme a la paga
cuando así me está obligando. 120
No es acción graciosa en todo:

[19v]

92-93 dio en tierra. / Acudieron luego *ms* : dio en tierra, acudieron luego *impr*: El ms. ha separado mal los versos.

98 todavía *ms* : hasta ahora *impr*

99 *Justicia*: «los ministros que la ejercen» (*Autoridades*).

108 En el *impr*. después de este verso aparecen los siguientes versos: «Escapeme, y ofrecieron, / o mil, o dos mil ducados / a quien me prendiese, y yo, / porque algunos se excusaron / con que no me conocían, / envíeles mi retrato, pienso / que habiéndole visto, / sino de temor, y espanto, / de respeto se murieron, / porque fuera desacato, / querer estar ellos vivos, / donde yo estaba pintado».

109 Estas *ms* : Destas *impr*; muchas *ms* : pocas *impr*

111 Bruno *ms* : a Bruno *impr*

113 *Supuesto que*: «bien que» (*Autoridades*).

114 se *ms* : le *impr*

117 ha *ms* : me ha *impr*

algo tiene de contrato
 referir el beneficio,
 pues quien lo divulga vano,
 ya en esta acción, por lo menos, 125
 parece que de contado
 pide el agradecimiento
 o el interés del aplauso.
 Perdimos nuestras haciendas,
 y Bruno, en fin, procurando 130
 arbitrios, va por un mes
 a ser fraile franciscano,
 porque dicen que estos frailes
 al mundo han enhechizado,
 iba él *hacer* el hechizo 135
 para hacer él otro tanto.
 Estos somos Bruno y yo,
 pero los dos peleando,
 no solo seremos Furias
 sino docientos mil diablos. 140
 Este monte nos albergue,
 y sea desde hoy este paso
 tan fatal que mueran todos,
 nadie quede reservado,
 ninguno quede con vida 145
del todo el linaje humano,
 si no es los dos, y yo y Bruno,
 y cierta dama, milagro
 de hermosura, porque de ella

121 En el ms.: <-por/no>. *Gracioso*: «que se da de gracia o de balde» (*Autoridades*).

124 lo *ms* : la *impr*

125 acción *ms* : ocasión *impr*; por lo menos *ms* : por lo menos os *impr*

126 *De contado*: «al instante» (*Autoridades*).

127 pide *ms* : quiere *impr*

131 *Arbitrio*: «el medio que se propone extraordinario» (*Autoridades*).

133 dicen *ms* : dize *impr*

134 enhechizado *ms* : hechizado *impr*

135 iba él hacer *ms* : y va a saber *impr*. Tiene más sentido la lectura del *impr*.

138 dos *ms* : tres *impr*

139 no solo seremos furias *ms* : no seremos las tres furias *impr*. *Furias*: diosas infernales de la venganza (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 298).

140 docientos *ms* : trescientos *impr*

142 *Paso*: «El lugar por donde se pasa de una parte a otra» (*Autoridades*).

144 quede *ms* : ha de haber *impr*

145 ninguno quede con vida *ms* : no ha de quedar hombre vivo *impr*

146 del *ms* : de *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

147 si no *ms* : sino *impr*; es *ms* : om *impr*

y de este felice brazo 150
 proceda otro mejor mundo,
 que el que hay ahora es muy malo,
 aunque si yo en él me quedo,
 por Cristo que es excusado
 que haya más mundos que yo, 155
 pues yo por mil mundos valgo.

12. [Relación de *El ejemplo mayor de la desdicha*]⁵⁴¹

Monarca de dos imperios, [19v]
 rey del orbe y dueño mío,
 si para honrar las vitorias
 y castigar los delitos
 ha menester el que es rey 5
 usar de los dos oídos
 que le dio naturaleza,
 que me *des* uno os suplico.
 ¡Oh, quién aquí enmudeciera,
 que referir beneficios 10
 no es de magnánimos pechos!
 Pero si Séneca dijo
 que se deben referir,
 si el que los ha recibido
 es ingrato o los olvida, 15
 justamente los repito.
 Cuando el Tigris os temía
 como celestial prodigio
 y de sus cóncavos senos
 salió con mayores bríos, 20
 tropezó vuestro caballo,
 ya amenazaba el peligro,
 si no en globos de cristal,

150 de este felice *ms* : del infelize *impr*

155 mundos *ms* : mundo *impr*

⁵⁴¹ Se coteja con Mira de Amescua, Antonio, *Teatro completo*, vol. 1, pp. 290-294.

2 y *ms* : om *ed*

3 vitorias *ms* : virtudes *ed*

8 des *ms* : deis *ed*. Error en el ms.

15 es *ms* : o es *ed*

17 temía *ms* : temió *ed*

18 como *ms* : como a *ed*

22 ya *ms* : y *ed*

23 si no *ms* : fin *ed*

muerte en montañas de vidrio.		
Mi amor os vio agonizando,	25	[20r]
y arrojeme a los abismos		
de nieve, donde estos brazos,		
remos humanos y vivos,		
hecho yo bajel con alma,		
del undoso precipicio	30	
os libraron, y el sepulcro		
os negaron cristalino,		
porque el amor que os tenía		
las ondas <i>han</i> dividido.		
Otra vez, cuando los persas,	35	
que son ligítimos hijos		
de Marte, porque pelean		
vencedores, no vencidos,		
vencieron los escuadrones		
del imperio, y sin aviso,	40	
vuestra majestad bizarra		
se empeñó en los enemigos.		
El caballo sin aliento,		
manchado el acero limpio,		
despedazado el escudo,	45	
vos vencido de vos mismo,		
os vi yo, porque mis ojos		
de vista no os han perdido,		
bien como <i>la</i> luz del cielo		
tornasoles amarillos.	50	
Acometí pareciendo		
rayo que en ardientes giros		
baja violento, abrasando		

24 vidrio *ms* : vidro *ed*

26 arrojeme *ms* : me arrojé *ed*. *Abismo*: «la copia y concurrencia de muchas aguas juntas que forman una profundidad a que no se le halla suelo» (*Autoridades*).

34 han *ms* : ha *ed*. La lectura de la *ed*. tiene más sentido. Es decir, el amor que tiene el emisor hacia el emperador divide las olas y salva la vida de este. En la *ed.*, los versos siguientes son: «con bombas de fuego. ¿Cuándo / teme nada el que bien quiso?»

36 ligítimos *ms* : legítimos *impr*

38 no *ms* : y *ed*

39 vencieron *ms* : rompieron *ed*

41 majestad *ms* : juventud *ed*

42 *Empeñarse*: «arrojarse con ánimo, resolución y esfuerzo, a los peligros, o a vencer las dificultades» (*Autoridades*). En la *ed.*, los versos siguientes son: «con valor se defendía, / pero con vanos disignios / Hidras eran; roto un cuello, / resultaban infinitos».

43 el *ms* : Ya el *ed*

49 la *ms* : a la *ed*. Carece de sentido en el *ms*.

50 tornasoles *ms* : girasoles *ed*

chapiteles de edificios.	
Amor fue, no el corazón,	55
el que os sacó del peligro,	
que como felices hados	
os tenían prometido	
un imperio, no pudieron	
ser allí contra vos mismo.	60
De vuestro muerto caballo	
pasasteis, señor, al mío,	
y yo delante de vos	
os iba abriendo el camino,	
que dar vida a un casi muerto	65
<i>amigo</i> de Dios ha sido.	
Vos el imperio <i>heredaisteis</i> ,	
yo le dilaté hasta el Nilo,	
competidor de los mares	
y monarca de los ríos,	70
aquel que entra en su sepulcro	
con estruendo y con ruido	
y en su cuna calla tanto	
que no sabe su principio.	
Cuanto Alejandro gozó	75
sujeté a vuestro albedrío,	
hasta el origen de Ganges,	
que vio el sol recién nacido.	
Más reinos os tengo dados	
que <i>heredaisteis</i> : abicinios,	80
etíopes, medos, persas,	

53 baja *ms* : bajó *ed*

54 chapiteles *ms* : capiteles *ed*

55 En la *ed.*, los versos siguientes son: «el que aquella fación hizo. / La dicha fue, no el valor».

56 del *ms* : de *ed*

60 vos mismo *ms* : sí mismos *ed*

62 pasasteis *ms* : pasastis *ed*

64 el *ms* : *om ed*. En la *ed.*, los versos siguientes son: «Desde la muerte a la vida / os hice allí un pasadizo».

66 amigo *ms* : amagos *ed*. Es más correcta la lectura de la edición. ha *ms* : han *ed*

67 heredaisteis *ms* : heredastes *ed*. Error en el *ms*.

68 le *ms* : lo *ed*

69 En el *ms.*: ma<-l+r>.

71 En el *ms.*: entra e<-a+n>.

73 su *ms* : la *ed*

74 no *ms* : aun no *ed*; sabe *ms* : saben *ed*

75 gozó *ms* : ignoró *ed*. En el *ms.*: <-dejó+gozó>.

77 de *ms* : del *ed*

78 vio *ms* : ve *ed*; el *ms* : al *ed*

80 heredaisteis *ms* : heredastes *ed*. Error en el *ms*. abicinios *ms* : abisinios *ed*

vándalos, lombardos, indios
por mí besan vuestro pie.
Cuando Anastasio y Lisinon
contra vos se conjuraron, 85
¿no os di vida? ¿Qué designios
tenéis ahora para deshacer
con el borrón del olvido
hechura que os sirvió tanto,
vasallo que tanto os quiso? 90
Pasada la primavera [20v]
de la edad, llegó el estío
de la juventud lozana,
y a los ejércitos fuimos
donde el águila de Roma, 95
como el pavón más lucido,
lleno de ojos y de cuellos,
mira al sol de hito a hito.
¿Por qué así me habéis honrado
con magistrados y oficios, 100
si era el subirme tan alto
para mayor precipicio?
Más bien me hubiérades hecho,
más piedad hubiera sido
dejarme en humilde estado, 105
donde viviera bien quisto,
ni envidiado ni envidioso,
que una humilde caña, un lirio,
vive sin temer al rayo;
no cual elevado pino, 110
que está expuesto a su rigor

84 Lisinon *ms* : Lisinio *ed*

86 designios *ms* : disinios *ed*

87 ahora *ms* : hoy *ed*; para *ms* : en *ed*. Error en el *ms.*, que da un verso hipermétrico.

88 Borrón: «la acción indigna y fea, que mancha y oscurece la reputación y fama» (*Autoridades*).

89 Hechura: «la persona a quien otra ha puesto en algún empleo de honor y conveniencia, que confiesa a él su fortuna y el ser hombre» (*Autoridades*).

91 Pasada *ms* : Pasando *ed*. En el *ms.*: primavera <-de la edad>.

97 lleno *ms* : llena *ed*

98 a *ms* : en *ed*. En la parte superior de estandartes militares romanos figuraba el águila imperial. En la tradición animalística, el águila es símbolo del poder. De ahí su conexión con el orgullo y la posible arrogancia. Se decía que podía mirar directamente al sol. El pavo real fue símbolo de la vanidad por la belleza de su cola.

99 así *ms* : allí *ed*

105 en *ms* : en mi *ed*

106 Quisto: «querido, apreciado y estimado» (*Autoridades*).

109 al *ms* : el *ed*

110 no cual *ms* : como el *ed*; elevado *ms* : relevado *ed*

en el alcázar de riscos.
 Cruel sois, haciéndoos bien,
 avaro, en el beneficio,
 tirano, dándoos la vida, 115
 y engañoso en vuestro estilo.
 ¿Qué más hiciera algún áspid
 entre acantos y narcisos,
 y una sirena cantando,
 y llorando un cocodrilo? 120
 Si pensáis que os ofendí,
 ¿en qué tiempos, en qué siglos
 no hubo traidores y engaños?
 Porque son un laberinto
 los humanos corazones, 125
 y en los palacios más ricos
 anda la envidia embozada
 con máscara y artificio.
 Entre las cosas más claras,
 ojos engañados miro: 130
 los remos parecen corvos
 en las ondas y zafiros
 del mar; y paloma negra
 suele volar y, a los visos
 del sol, parecen sus alas 135
 oro y púrpura de Tiro.
 Pues si en el agua y el sol
 vemos engaños, rey mío,
 ¡en las lenguas de los hombres
 cuántas veces se habrá visto! 140

112 en el *ms* : sobre *ed*; alcázar *ms* : alcázares *ed*

113 haciéndoos *ms* : haciendo *ed*

115 dándoos *ms* : dando *ed*

116 y *ms* : om *ed*

118 *Acanto*: «hierba que produce las hojas más largas y anchas que las de la lechuga, y hendidas como las de la oruga, y demás de esto grasas, lisas, y que inclinan al color negro» (*Autoridades*).

119 y *ms* : om *ed*. *Una sirena cantando*: las sirenas «con la suavidad de su canto adormecían a los navegantes, y los precipitaban, o los comían» (*Autoridades*).

120 En el *ms*.: <-p+c>ocodri<-l/l>o. *Cocodrilo*: «metafóricamente se llama a cualquier persona engañosa, infiel y falsa» (*Autoridades*). Sobre el llanto de cocodrilo: «tiene un fingido llanto, con el que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y cuando ve que llegan cerca de él, los acomete y mata en la tierra» (Covarrubias).

130 miro *ms* : vimos *ed*

136 *Púrpura de Tiro*: «aquel precioso licor rojo, con que antiguamente se teñían las ropas de los reyes y emperadores, siendo el más estimado el de Tiro, que era perfectamente rojo, porque el de otras partes tiraba a violado» (*Autoridades*).

140 habrá *ms* : habrán *ed*

¡Vive Dios que pude ser
 en los reinos adquiridos
 más poderoso que vos!
 Pero no quise, que os sirvo
 con lealtad, y en el reino 145
no le aguarda el padre al hijo.
 Yo sí que he sido vasallo,
 el más fiel y el más digno
 de eterna fama. Señor,
 a vuestras plantas me inclino, 150
 mirad que estoy inocente,
 suspended vuestro castigo,
 y si el rey es casi Dios, [21r]
 advertid que Él no deshizo
 al hombre, antes al mundo 155
 para repararle vino.
 No deshagáis vuestra hechura.
 ¿Así os vais, airado y fiero?
 Pues daré al cielo voces,
 con mil quejas y suspiros 160
 romperé la esfera del aire;
 sed testigos, sed testigos,
 hombres, fieras y plantas,
 de mi lealtad, y a gritos
 publicad la ingratitud 165
 de los monarcas del siglo.
 Bien sé que de mi fortuna
 son estos los parasismos
 y que quiere ya espirar
 su máquina y edificio. 170

145 en el reino *ms* : por reinar *ed*

146 no le aguarda el padre al hijo *ms* : no la guarda al padre el hijo *ed*. Lee más correctamente la *ed*.

148 y *ms* : *om ed*

153 y si el rey es casi Dios *ms* : Si es el rey un casi Dios *ed*

155 antes *ms* : que antes *ed*

156 repararle *ms* : reparallo *ed*

157 hechura *ms* : imagen *ed*

158 y fiero *ms* : esquivo *ed*. En la *ed*., los siguientes versos son: «que no me habéis consolado, / que no me habéis respondido?»

159 al cielo *ms* : a los cielos *ed*. Verso hipométrico en el *ms*.

160 mil *ms* : mis *ed*

161 la esfera *ms* : esferas *ed*. Error en el *ms*., que da un verso hipermétrico.

163 hombres, fieras y plantas *ms* : cielos, hombres, fieras, plantas *ed*. Falta sílaba en el *ms*.

164 lealtad *ms* : inocencia *ed*

166 *Siglo*: «la vida secular y mundana» (Covarrubias).

169 quiere *ms* : quieren *ed*

Oíd, mortales, oíd
 cómo el César y yo fuimos
 ejemplos de la fortuna,
 y ahora será mi vida
 el ejemplo mayor de la desdicha. 175

13. [Relación de *El mariscal de Virón*]⁵⁴²

Aunque no es, príncipe excelso,	[21r]
de personas generosas	
el referir beneficios	
ni el contar hazañas propias,	
en esta ocasión, en esta	5
angustia, en esta afrentosa	
muerte que me está aguardando,	
poco importa, poco importa	
estragar la bazaría	
por redimir la deshonra.	10
La naturaleza apenas	
en el papel de mi boca	
escribió en un renglón	
cuatro lustros en mi aurora,	
cuando a vuestro antecesor,	15
que en campo de luz reposa,	
un religioso atrevido,	
pasando en una carroza,	
mató de una puñalada,	
que aun las reales personas	20
no pueden asegurarse,	
mientras mortales se nombran,	
ni de una pluma atrevida	
ni de una mano traidora.	
<i>Heredaisteis</i> vos el reino,	25

172 cómo *ms* : *om ed*

173 ejemplos de la fortuna *ms* : de la fortuna dos ejemplos vivos *ed*

174 ahora *ms* : ya *ed*

⁵⁴² Se coteja con: Pérez de Montalbán, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias, 1, 4*, pp. 94-102.

4 propias *ms* : propias *ed*

13 en *ms* : con *ed*

14 en *ms* : a *ed*

16 campo *ms* : campos *ed*

21 *Asegurarse*: 'preservarse'.

24 mano *ms* : espada *ed*

pero no sin tan zozobra
 que no intentase el de Umena,
 con los de la liga toda,
 resistir la posesión,
 iras mezclando y discordias 30
 entre los vuestros. Yo, entonces,
 (aquí empiezan mis historias),
 como el sol, que mayorazgo
 es de las demás antorchas
 y rayo y a rayo desmiente 35
 cuantas se le oponen sombras,
 deshice todas las nieblas
 de su ambición cautelosa
 y, a pesar de los rebeldes,
 os puse bien la corona, 40 [21v]
 que se os estaba cayendo
 de la cabeza por horas.
 Conociendo mi valor,
ocupaisteis mi persona
 en la guerra, donde he sido 45
 otro Curcio, que a las bocas
 de las minas me arrojaba;
 pues mi cólera animosa,
 apartando muchas veces,
 porque a la vista me estorban, 50
 con esta mano las balas
 y con esta las pelotas,
 me entraba con los contrarios
 como por mi casa propia.
 Al castillo de Viena, 55

25 Heredaisteis *ms* : Heredastes *ed*. Error en el *ms*.

26 sin tan *ms* : tan sin *ed*

27 Umena: se refiere al duque de Umena, embajador de Francia y uno de los nobles que participaron en las revueltas contra Enrique IV (Pérez de Montalbán, Juan, p. 95).

34 En el *ms*.: <-el/de>.

35 y a *ms* : a *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*.

44 ocupaistesis *ms* : ocupasteis *ed*. Error en el *ms*.

46 Curcio: Joven héroe que, durante el tiempo de la República romana, se arrojó a un abismo formado en la tierra para el bien común del pueblo (Grimal, Pierre, p. 122).

47 Mina: «el artificio subterráneo que se hace y labra en los sitios de las plazas» (*Autoridades*). arrojaba *ms* : arrojaban *ed*

48 mi *ms* : con *ed*

50 a *ms* : om *ed*

52 esta *ms* : estas *ed*

53 con *ms* : por *ed*. En el *ms*.: <-por+con>.

54 propia *ms* : propia *ed*

que estaba como una roca,
 guarnecido de escopetas,
 de balas, tiros y bombas,
 le asalté con dos mil hombres
 que me siguieron en tropas; 60
 y porque los enemigos
 quemaron las cuerdas todas
 con que los míos subían,
 a pesar de las pistolas,
 abrazándome de cuantos 65
 estaban a la redonda,
 y arrojándolos al foso,
 fueron tantos en un hora
 los que cayeron del muro
 sobre la playa arenosa 70
 que le sirvieron de escala
 a los que estaban de escolta,
 y así no fue necesario
 buscarles otras maromas.
 Rendí después a *Corbies*, 75
 a Noyón, *Turín* y Corbia,
 siendo siempre yo el primero
 que las *lisas* vencedoras
 sobre los muros ponía
 para aclamar la vitoria. 80
 Al marqués de Varambón,
 rebelde a vuestra corona,
 prendí en el cerco de Artois
 y dejándole en custodia,
 a Telli desmantelé, 85
 y con ser mi gente poca,
 de Amiens, del Burgo y de Bresa
 las plazas rendí famosas.
 Llevándole al de *Masnfelt*

55 Viena *ms* : Viana *ed*. Posiblemente se refiere al castillo de Vienne (Pérez de Montalbán, Juan, p. 96).

60 tropas *ms* : tropa *ed*

74 otras maromas *ms* : otra maroma *ed*

75 Corbies *ms* : Corbel *ed*

76 Turín *ms* : Turia *ed*. Todas las batallas referidas en los versos 75 y 76 se inscriben en las luchas de la Liga Católica contra Enrique IV (Pérez de Montalbán, Juan, p. 96).

78 lisas *ms* : lises *ed*. Error en el *ms*.

81 Marqués de Varambón: se refiere al marqués de Varambone, gran señor en tiempos de Enrique IV (Pérez de Montalbán, Juan, p. 97).

87 de *ms* : la *ed*

89 Masnfelt *ms* : Mansfelt *ed*. Error en el *ms*. *El de Mansfelt*: se trata del conde de Mansfeld, comandante militar

toda una escuadra española	90	
las vituallas, rompí		
una mañana su escolta,		
ellos dicen «por desgracia»,		
pero yo entiendo otra cosa.		
Prendí a don Alonso Idiáquez	95	
junto al <i>Agte</i> , acción que monta		
más que todas las hazañas		
que de Camilo se copian,		
porque él no venció españoles		
y yo sí, que el nombre sobra.	100	
En el socorro de Orliens,		
por ser la tierra fragosa,		
tropezó vuestro caballo		
y, cayendo en una hoya,		
se echaron de los bridones	105	
ocho corazas de Escocia		
para haceros mil pedazos;		[22r]
y yo, con lealtad piadosa,		
viendo a mi rey en el suelo		
sobre vuestras armas propias,	110	
me arrojé desde el caballo		
y recibí de esta forma		
ocho heridas sin defensa.		
Doblemos aquí la hoja,		
que puede para después	115	
importarme esta memoria.		
Diez ciudades, veinte villas,		
que por su rey os adoran,		
y más de treinta lugares		
de Flandes y de Saboya	120	
he añidido a vuestro imperio,		

alemán que adquirió fama por sus conquistas en el comienzo de la Guerra de los Treinta Años (Pérez de Montalbán, Juan, p. 97).

94 entiendo *ms* : pienso *ed*

95 *Don Alonso Idiáquez de Butrón y Mújica*: destacado militar que llegó a ostentar el título de Virrey de Navarra (Pérez de Montalbán, Juan, p. 97).

96 *Agte ms* : *Agre ed*. Podría referirse a *Agde* (Pérez de Montalbán, Juan, p. 97).

98 En el *ms*.: *cami* <-l/l> o. *Camilo*: Marco Furio Camilo, militar romano (Pérez de Montalbán, Juan, p. 97).

105 *Echaron*: ‘bajaron, descabalgaron’. *Bridón*: «el que va de caballo a la brida» (*Autoridades*).

110 *propias ms* : *propias ed*

114 *Doblar la hoja*: «suspender un negocio por algún motivo para volver a tratar de él en otra ocasión» (*Autoridades*).

118 *por su rey ms* : *por ser su rey ed*

121 *añidido ms* : *añadido ed*

y solo me pesa ahora
de no haberos dado cuantas
África tiene y Europa.
Treinta y ocho heridas tengo, 125
cuyas cicatrices rotas,
repartidas por el cuerpo,
porque usan todos ahora
acuchillar los vestidos,
parecen unas con otras 130
o galas de mi coraje,
o nuevo uso de mi honra.
Estas son, señor, las deudas,
las finezas y las cosas
que en vuestro servicio *hecho*, 135
y la culpa, quién lo ignora,
es un pensamiento solo,
un altivez engañosa,
y una necia fantasía
de pensar, de vanagloria, 140
que pudiera yo ser más
si me casara en Saboya.
A la culpa que me imputan,
que en el Rin con mañosa
industria os quise matar 145
pasando una puente angosta,
satisfago con volver
donde doblamos la hoja
de las pasadas heridas,
porque quien tan a su costa 150
os sirvió de brazo izquierdo,
parece imposible cosa
que contra esa misma vida
intentase intención tan loca.
No tengo vena en mi cuerpo 155

129 *Acuchillar*: «hacer pequeñas giras y aberturas, como cuchilladas, en alguna cosa, como en un vestido, mangas, u otra ropa» (*Autoridades*).

131 galas *ms* : gala *ed*

132 nuevo uso *ms* : uso nuevo *ed*

135 hecho *ms* : he hecho *ed*. Lectura errónea en el ms.

138 un *ms* : una *ed*. Error en el ms.

140 de vanagloria *ms* : con vanagloria *ed*

141 yo ser más *ms* : ser yo más *ed*

144 que *ms* : de que *ed*. Verso hipométrico en el ms.

154 intención *ms* : acción *ed*. Error en el ms., que deja hipométrico el verso.

que no se haya visto rota
 en defensa de la patria
 y en agravio de las otras.
 Diez mil enemigos vuestros,
 aunque la envidia me oiga, 160
 he muerto con estas manos
 en asaltos y vitorias;
 y si no son más de diez,
 es *providencia* ingeniosa
 por que no riñan los dedos 165
 sobre partir los que sobran.
 Y todas estas hazañas
 pongo a cuenta de una sola
 imaginación que tuve
 amagada en la memoria. 170
 No es valor poder matar,
 cuando hay un Dios que perdona,
 ni el quitarme a mí la vida [22v]
 os puede dar mayor gloria,
 pues lo mismo hace una piedra 175
 despedida de una honda,
 un veneno, un susto, un aire,
 un rayo con lo que topa,
 y no es en ello ninguna
 alabanza misteriosa; 180
 antes bien, con instrumentos
 de la pena que se llora,
 o la piedad los maldice
 o el enojo los destroza.
 Si pensáis que es este miedo 185
 de la muerte y que me enoja
 su triste y fiero semblante,
 es engaño, que no postra
 la muerte un ánimo noble,
 fuera de que es tan penosa 190
 algunas veces la vida
 que, si a buena luz se nota,

157 la *ms* : mi *ed*

164 *providencia ms* : *providencia ed*

176 una *ms* : la *ed*

178 un *ms* : y un *ed*

179 ello *ms* : ellos *ed*

181 con *ms* : como *ed*. *Instrumento*: «la escritura u otro papel, que sirve para justificar alguna cosa o certificarla» (*Autoridades*).

fue menester que cercara
 Dios la muerte de congojas
 para que no la tomasen 195
 muchos con sus manos propias.
 No es miedo, no, de la muerte,
 señor, el que me apasiona,
 sino miedo de la infamia
 que a vueltas de ella se compra. 200
 Mas si es forzoso que muera,
 aunque será cosa impropria
 que prefiera a un delito
 con tan generosas obras,
 muertes hay que no hacen ruido: 205
 abráseme una ponzoña
 las entrañas, y un estoque
 venas y arterias me rompa,
 o déjenme en una cueva,
 la más triste y la más honda, 210
 sin comer, por que la hambre
 que nuestro calor sufoca
 me vaya dando garrote
 con una congoja y otra.
 Mi rey, mi señor, mi amigo, 215
 ya no pido que me oiga
 vuestra piedad para darme
 la vida, que ya me estorba,
 sino que no sea la muerte,
 señor, tan escandalosa. 220
 Pero si deudas, heridas,
 finezas, riesgos, memorias,
 lágrimas, obligaciones,
 servicios y buenas obras
 no bastan, y es el rigor 225

196 *propias ms* : *propias ed*

199 *miedo ms* : *el miedo ed*

200 *A vueltas*: 'juntamente con'.

202 *impropria ms* : *impropia ed*

203 *a ms* : *om ed*; *delito ms* : *beneficio ed*. El ms. da un verso heptasílabo.

204 *con ms* : *om ed*; *tan ms* : *tantas ed*

206 En el ms., debajo de este verso, lee <-un volatín las entrañas>.

207 En el ms.: <-y un estoque/las entrañas>.

212 *sufoca ms* : *sofoca ed*. *Sufocar*: «apagar» (*Autoridades*).

213 *Dar garrote*: 'dar muerte'. *garrote*: «muerte que se ocasiona de la compresión de las fauces por medio del artificio de un hierro» (*Autoridades*).

222 *memorias ms* : *mejoras ed*

más que la misericordia,
 venga al punto y al instante,
 al momento y a la hora
 el verdugo; y si faltare
 para hacer la ceremonia, 230
 yo me echaré de los hombros,
 señor, mi cabeza propia,
 y quizá mejor que el mismo
 que por oficio las corta,
 porque tengo el brazo hecho 235
 a cortar las que os enojan
 y lo haré bien con la mía,
 como ensayado en las otras. [23r]
 Ea, máteme al momento,
 que aunque se enoje mi honra, 240
 y lo mormuren después
 las naciones más remotas,
 sabiendo que es gusto vuestro
 y lo tenéis por lisonja,
 iré contento al suplicio 245
 y a la espada cortadora
 daré la mayor cabeza
 que de plumas y garzotas
 se vio coronada en Francia,
 para que el mundo conozca 250
 mi fe, mi amor, mi obediencia.
 Y en tan postrimera hora
 miren como en un espejo
 los que supieren mi historia,
 de la privanza mayor, 255
 la caída más costosa;
 de la más alta fortuna,
 la mudanza más traidora;
 de la mayor presunción,
 la humildad más prodigiosa; 260
 del monarca más piadoso,

228 *A la hora*: 'inmediatamente'.

232 *propria ms* : *propia ed*

233 *y quizá ms* : *quizás ed*

239 *máteme ms* : *mátenme ed*

247 *mayor ms* : *mejor ed*. En el ms.: <-reliquia/cabeza>.

248 *Garzota*: «plumaje o penacho, que se usa para adorno de los sombreros, morriones o turbantes, y en los jaeces de los caballos» (*Autoridades*).

252 *tan ms* : *mi ed*

la ingratitud más notoria,
y del hombre más valiente
que tuvo Grecia ni Roma,
la muerte más desdichada 265
y la vida más heroica.

14. [Relación de *El Hércules de Ocaña*]⁵⁴³

Yo, invictísimo monarca, [23r]
cuyo dilatado imperio,
ocupando tanto, aun viene
a vuestra grandeza estrecho,
Diego de Céspedes soy, 5
que en el reino de Toledo
nací, en la villa de Ocaña,
de tan ilustres abuelos
que, siendo tan vano yo,
fueron tan hidalgos ellos 10
que me excuso de nombrarlos,
holgándome de tenerlos.
Desde el día que las luces
vi del sol, aun sin acuerdo
de conocer qué eran luces, 15
fue tan notable mi aliento
que a poco más de dos meses
de mi vida, según debo
creed de las esperiencias
que después mi brazo ha hecho, 20
y según oí decir
a mis mayores, durmiendo
en la cuna una mañana,
con el descuido de un sueño
a quien no descomponía 25

⁵⁴³ Se coteja con: Andrés, Gabriel, 2013, pp. 91-94.

6 que *ms* : *om ed*

8 ilustres *ms* : honrados *ed*

9 tan *ms* : muy *ed*

10 tan hidalgos *ms* : hidalgos tan *ed*

14 *Acuerdo*: «juicio, conocimiento, capacidad» (*Autoridades*).

15 conocer *ms* : reconocer *ed*

19 *creed ms* : *creer ed*. Error en el *ms*.

20 brazo *ms* : mano *ed*

25 descomponía *ms* : descomponían *ed*

ni el cuidado ni el desvelo,
 de una escamada serpiente
a quien sobresaltó el sediento
 apetito de robarme
 los *débiles* que del pecho 30
 dejó en mis labios la sobra
 de nuestro primer sustento.
 Sentila y, las manos tiernas
 aplicando al duro cuello,
 tanto la apreté, estrechando 35
 el camino verdinegro [23v]
 de su aliento, que, soltando
 los lazos que hizo en mi pecho
 por deshacerse del nudo,
 llenaba de horror el viento, 40
 ya enroscando las escamas,
 ya *desarugando* el cuello,
 hasta que, rendida al duro
 torcedor, viendo que menos
 la apretaba, ya cansada, 45
 todo su cuidado puesto
 en una respiración,
 pudo lograrlo muriendo;
 pues a no aflojar la mano
 del primer tenaz intento, 50
 aun para salirse el alma
 no hallara camino abierto.
 Dormido, dicen, me hallaron
 de este modo; sería cierto
 que el cansancio de la lucha 55
 me llamaría a sosiego,
 o cierto también sería
 que, con mi contrario muerto,
 me entregaría al decanso,

26 el cuidado *ms* : cuidados *ed*; el desvelo *ms* : deseos *ed*

28 a quien *ms* : me *ed*. La lectura de la *ed*. encaja en la construcción sintáctica. Verso hipermétrico en el *ms*.

30 débiles *ms* : relieves *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*. *Relieve*: «el residuo que queda en la mesa de lo que se come» (*Autoridades*).

39 deshacerse *ms* : sacudirse *ed*

42 desarugando *ms* : desarrugando *ed*. Error en el *ms*. cuello *ms* : cuerpo *ed*

45 cansada *ms* : cansado *ed*

48 lograrlo *ms* : lograrla *ed*

49-52 Estos versos no están en la *ed*.

53 dicen *ms* : diz que *ed*

56 a *ms* : al *ed*

pues en cualquiera suceso	60
se duerme mucho mejor	
con un enemigo menos.	
De otras cosas singulares	
de mi infancia no pretendo,	
gran Carlos, daros noticia,	65
porque si ya no le ha hecho	
la notoriedad, peligra	
su certeza en mi recuerdo;	
y porque si ya la fama	
lo ha dicho, no hay por qué necio	70
diga yo lo que por mí	
está mi fama diciendo.	
Y así, llegando a la edad	
en que ya el entendimiento	
pone ley a la razón,	75
atenta distribuyendo	
el alma a cada sentido	
la ocupación de su empleo,	
en ella será forzoso	
detenerme, y deteneros,	80
porque desde ella comienza	
la historia de mis progresos.	
Bordado del primer bozo	
mi labio, apenas <i>movieron</i>	
diez y ocho años,	85
cuando, ardiente mi espíritu,	
o cuando ardiendo	
en la noble emulación	
de hacerme a todo supremo,	
vencía en la lucha a cuantos	90
robustos, fuertes mancebos	
solicitaban mis brazos,	
envidiosos de mi esfuerzo;	

65 *Carlos*: se refiere a Carlos V.

66 *le ms* : lo *ed*

73 *llegando ms* : pasando *ed*

74 *en que ms* : donde *ed*

81 *comienza ms* : comience *ed*

84 *mi ms* : el *ed*; *movieron ms* : me vieron *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*.

85-87 diez y ocho años, / cuando, ardiente mi espíritu, / o cuando ardiendo *ms* : diez y ocho años cuando ardiente / mi espíritu (o cuando ardiendo *ed*. El *ms*. separa mal los versos.

89 *todo ms* : todos *ed*. Tiene más sentido la lectura de *ed*.

90 *vencía ms* : rendía *ed*

93 *envidiosos de mi esfuerzo ms* : buscando el peligro en ellos *ed*

pues ninguno hubo tan fuerte
 que del duro nudo estrecho, 95
 hasta caer, se soltase
al cáñamo de mis nervios.
 Tirando la barra un día
 con un valiente mancebo
 que era, en opinión de España, 100
 tan fuerte como soberbio,
 sobre su tiro se puso, [24r]
 aguardando el mío, ciego,
tan presumido de que
 tan largo lo había hecho. 105
 Rogele que se apartase,
 cortés, pero tenaz viendo
 sus pertinacias, que casi
 tocaba ya en mi desprecio,
 añadí a su barra otra 110
 de treinta libras de hierro,
 y puesto *la raya en pie*,
 dando media vuelta al cuerpo,
 con tal violencia arrojé
 de la mano los dos hierros 115
 que *el* tiro pasaron *juntas*
 las barras y el hombre, y creo
 que moverle de allí fue
 grande hazaña de mi aliento,
 pues no hay en el mundo cosa 120
 tan pesada como un necio.
 Ganaba tan ventajoso
 a todos cuantos quisieron

95 del duro *ms* : al torcido *ed*

97 al *ms* : del *ed*. Lectura sin sentido en el ms. En el sentido anatómico, los nervios tienen forma de cuerda, de ahí su conexión con el cáñamo. Además, metafóricamente significa «fortaleza o parte más firme o poderosa de cualquier cosa» (*Autoridades*).

98 la *ms* : a la *ed*. *Tirar la barra*: «Género de diversión que para ejercitar la robustez y agilidad suelen tener los mozos, y es desde un puesto señalado despedirla de diferentes modos y maneras, y gana el que más adelante su tiro, suponiendo que para que lo sea ha de prender en la tierra por la punta o parte inferior» (*Autoridades*).

100 en *ms* : la *ed*

103 aguardando *ms* : a esperar *ed*-

104 tan *ms* : o *ed*. La lectura de la *ed*. tiene más sentido.

105 había *ms* : hubiese *ed*

106 rogele *ms* : roguele *ed*

108 sus pertinacias *ms* : su pertinacia *ed*

111 hierro *ms* : peso *ed*

112 la raya en pie *ms* : en la raya el pie *ed*. No tiene sentido la lectura del ms.

116 el *ms* : al *ed*; juntas *ms* : juntos *ed*. Lectura sin sentido en el ms.

correr conmigo que, estando
 una vez entre mis deudos 125
 y otros hidalgos de Ocaña,
 que hay muchos pero muy buenos,
 tratando varias materias,
 no sé cómo salió a cuento
 la presteza de mis pies, 130
 a que dijo el uno de ellos
 que apostaría conmigo
 a cuál *llegara* primero
 a una parte señalada;
 y yo respondí, reyendo, 135
 y entendiendo la intención,
 que venía en el concierto.
 Mandó traer de su casa
 un caballo, a quien le dieron
 forma y materia, sin duda, 140
 todos los cuatro elementos,
 pues siendo un vivo tizón,
 de humo le vistió el fuego;
 siendo una roca firme,
 la firmeza le dio el suelo; 145
 siendo bergantín, su espuma
agua los vivientes remos;
 y siendo garza, *sus* plumas
 le dio la región del viento.
 En este, pues, confiado, 150
 me dijo el hidalgo: «Estos
 son los pies con que yo corro».
 Yo respondí: «Ya lo veo,
 mas señalad la carrera,

132 En el ms., con <-ellos/migo>.

133 *llegara ms* : *llegaba ed*. La lectura de la ed. es más correcta.

135 *reyendo ms* : *riendo ed*

136 Sin este verso en la ed.

138 *Mandó ms* : *hizo ed*

143 *el ms* : *su ed*

144 *siendo ms* : *y siendo ed*

145 *la firmeza ms* : *su constancia ed*

146 *Bergantín*: «embarcación de bajo bordo, de diez a doce remos, y bancos de un hombre en cada uno» (*Autoridades*).

147 *los ms* : *a los ed*. La lectura del ms. no tiene mucho sentido.

148 *sus ms* : *a sus ed*. La lectura del ms. no tiene mucho sentido.

149 *la ms* : *su ed*; *del ms* : *el ed*

153 Yo respondí *ms* : y yo dije *ed*

y sea de los dos <i>premios</i> :	155	
si yo ganare, el caballo		
así como está, y si pierdo,		
la cantidad que valiere».		
Y quedando en este acuerdo,		
señaló lo temeroso	160	
de tan público desnudo,		
una carrera tan larga		
que recelé el buen suceso.		
Mas, fiado yo en mí propio		
y animado de mí mesmo,	165	
montando él de un brinco y yo		
quitándome el <i>ferreduelo</i> ,		
tan arbatadamente		[24v]
partimos que dudó el suelo,		
de seis estampas hollado,	170	
si lo pisaban dos vientos		
o si seis plantas le herían,		
pues siendo los movimientos		
tan sumamente veloces,		
tan igualmente eran recios	175	
que el golpe de lo pisado		
se desmentía en lo presto.		
Iguales fuimos gran parte		
de la carrera, mas viendo		
que ya en el último trozo	180	
era la igualdad desprecio,		
dando más fuerza a las plantas,		
rompí a la igualdad <i>del medio</i> ,		
al tiempo que el noble bruto		
rindió el fogoso ardimiento,	185	
o de la espuela afligido		
o injuriado del suceso,		

155 premios *ms* : premio *ed*. Falta concordancia en el ms.

159 en este *ms* : deste *ed*

160 señaló lo *ms* : señalado y *ed*

167 Error en el ms. Debería leerse: «ferreruelo». *Ferreruelo*: «capa algo larga, con solo cuello, sin capilla» (*Autoridades*). Los vv. 164-167 no están en la *ed*.

164-167 En la *ed*. no están estos versos.

171 lo pisaban *ms* : le corrían *ed*

180 que ya *ms* : yo que *ed*

181 desprecio *ms* : defecto *ed*

183 del medio *ms* : el miedo *ed*. Lectura sin sentido en el ms.

184 al *ms* : a *ed*

186 o *ms* : u *ed*; afligido *ms* : asistido *ed*

que hasta en brutos españoles
 hay honrados sentimientos.
 Reventó, en fin, y yo entonces, 190
 llegando vitorioso *el* puesto,
 perdí el caballo, señor,
 pero gané el aderezo.
 De estos comunes aplausos,
 por singulares, nacieron 195
 tantas monstruosas envidias
 que, unas de otras naciendo,
 a cada cuello cortado
sucedía muchos cuellos.
 Fui envidiado finalmente 200
 y aborrecido por esto,
 pero de ser envidiado
 quedé gustoso en extremo,
 que dar lástima es desdicha,
 mas dar envidia, trofeo. 205
 Mirábanme mis amigos
 con disimulado ceño,
 con vergüenza mis contrarios,
 y todos a un mismo tiempo
 me trataban, gran señor, 210
 sin amor, mas con respeto.
Crecida pasión, de modo
que mis contrarios que, yendo
 a Ciudad Real a unas fiestas,
 en que en concurso acudieron 215
 los valientes de la Mancha,
 vime de todos objeto.
 Llegó la tarde de un día

190-191 Reventó, en fin, y yo entonces, / llegando vitorioso el puesto *ms* : Reventó, en fin, y llegando / yo ya victorioso al puesto *ed*. El *ms*. separa mal los versos y presenta un error.

193 *Aderezo*: «las mantillas y tapafundas que se ponen al caballo para adorno» (*Autoridades*).

195 singulares *ms* : ordinarios *ed*

197 unas *ms* : hidras unas *ed*; naciendo *ms* : siendo *ed*. La lectura de la *ed*. tiene más sentido.

199 *sucedía ms* : *sucedían ed*. Falta concordancia en el *ms*. En la *ed.*, después de este verso: «Aborrecido en mi patria / fui por singular defecto, / que es lástima que le tengan / los españoles, pues siendo / luz de todas las naciones / logran a los extranjeros / las mañosas alabanzas / que unos a otros se dieron».

201 esto *ms* : eso *ed*

205 mas *ms* : y *ed*

212 *Crecida pasión ms* : *Creció esta pasión ed*. Error en el *ms.*, quizás a partir de un testimonio que leía «creció la pasión».

213 que mis contrarios *ms* : en mis opuestos *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*.

215 en que *ms* : donde *ed*

217 vime *ms* : me vi *ed*

que, entre otros brutos fieros
 que lidiaban en el coso, 220
 ya la industria, ya el esfuerzo,
 uno salió tan sañudo,
 tan feroz y tan ligero
 que, desafiando al aire,
 le vencía en lo violento; 225
 baya encendida la piel,
 a quien toscos cabos negros
 adornaban, parecía
 llama que del carbón seco
 salía de pies y manos 230
 a guarnecerle de fuego;
 levantado de cerviz,
 corto de la mano al pecho,
 ancho de lomos y poblado [25r]
 de remolinos a trechos. 235
Nunca fiera de su especie
 perfectamente se vieron
 ni lo bruto tan galán,
 ni tan hermoso lo feo.
 Llenó el coso de gemidos, 240
 limpiándole de toreros,
 y reparando en que solo
 le había dejado el miedo,
 por ejercitar su furia,
siendo su sombra severo, 245
 trabó con su misma sombra
 un asalto tan sangriento
 que, ya jugando las astas,
 ya los dientes esgrimiendo

225 En la ed., después de este verso: «al horror en lo sañudo / y al escándalo en lo fiero».

226 *Bayo*: «color dorado bajo, que tira a blanco, y es muy ordinario en los caballos» (*Autoridades*).

227 *Cabos*: «En los caballos y yeguas se entienden los pies, el hocico y la crin de cualquiera color» (*Autoridades*).

228 *adornaban ms* : adornaron *ed*

234 *lomos ms* : lomo *ed*

235 *Remolino*: «el retorcimiento del pelo en redondo, que se forma en alguna parte del cuerpo del animal, especialmente en lo más alto de la cabeza, o en la frente» (*Autoridades*). *A trechos*: «intermisión de lugar o tiempo» (*Autoridades*).

236 *fiera ms* : en *fiera ed*. Error en el ms.

244 *ejercitar ms* : excitar *ed*; su furia *ms* : las furias *ed*

245 *siendo ms* : viendo *ed*. Carece de sentido en el ms.

246 *misma ms* : misma *ed*

248 *Jugar*: «ponerse alguna cosa en movimiento o ejercicio para el fin que fue hecha» (*Autoridades*).

y ya batiendo las manos 250
 por deshacer a sí mismo,
 en su vana semejanza
 tiraba la tierra al cielo,
 y recogiendo en las puntas
 tal vez algunos fragmentos 255
 que desde el aire bajaban,
 los deshacía en el viento,
 por que a formar no volviesen
 quien le enojaba en el suelo.
 Gran pedazo de la tarde 260
 gastó la atención en esto,
 y luego a mí se volvió,
 como quien dice: «Este empeño
 toca a Céspedes, veamos
 cómo sale de este aprieto». 265
 Entendí por los semblantes
 las almas, y de un ligero
 salto *dijé* la barrera
 en que tenía mi asiento.
 Levantose el algazara 270
 de unos y otros a este tiempo,
 entre victoria y peligro
 que dudaron y creyeron.
 Llegué al toro, que aguardaba
 admirado del suceso, 275
 y como el que busca debe
 acometer, de los recios
 torcidos arcos asido,
 por donde flechaba incendios
 de uno y otro torno, donde 280
 me hube menester entero,
 estampé en la arena rubia

251 deshacer *ms* : deshacerse *ed*

253 tiraba la tierra *ms* : la tierra tiraba *ed*

255 *Tal vez*: 'alguna vez'.

259 enojaba *ms* : enojase *ed*

260 Gran pedazo *ms* : Mucho rato *ed*

264 veamos *ms* : y veamos *ed*

265 aprieto *ms* : duelo *ed*

268 dije *ms* : dejé *ed*. Error en el *ms*.

270 el *ms* : la *ed*

280 de *ms* : di *ed*; donde *ms* : adonde *ed*. *Torno*: «cualquier máquina con rueda, que se mueve sobre el eje» (*Autoridades*). La imagen sugiere que los cuernos del toro, cilíndricos como un eje, intentan sacudir a su alrededor al protagonista.

el grave nervioso cuerpo.
 Soltele y, acometiendo
 otra vez, hice lo mismo, 285
 hasta que en la postrer lucha,
 poniendo el último esfuerzo,
 le desencajé la testa
 de los doloridos nervios,
 dándome en el postrer 290
 gemido el postrer trofeo.
 Aquí fue donde la envidia
 imprudente, *prorumpiendo*,
 me acometió toda junta,
 tomando para pretexto 295
 que sin fiesta había dejado
 a la ciudad, el toro muerto.
 Saqué la espada valiente
 y, necesitado, hiriendo
 a cuantos se me acercaban, 300 [25v]
 y poco a poco saliendo
 de la plaza y la ciudad,
 me hallé en el campo de nuevos
 enemigos perseguido,
 pues todos los cuadrilleros 305
 de la Hermandad intentaron
 prenderme o matarme,
 pero yo me di tal maña
 que en espacio muy pequeño
dijé la Santa Hermandad 310
 con muchos hermanos menos.
 Volví a Ocaña, donde en muchas
 pendencias a que me dieron

283 *Grave*: ‘pesado’. *Nervioso*: ‘nervoso’, «lo que tiene la propiedad de los nervios y es fuerte y robusto como ellos» (*Autoridades*).

284 acometiendo *ms* : acometido *ed*

286 en *ms* : a *ed*; postrer *ms* : última *ed*

290 en *ms* : con *ed*

293 prorumpiendo *ms* : prorrumpiendo *ed*

297 a *ms* : om *ed*

300 acercaban *ms* : acercaron *ed*

305 *Cuadrillero*: «el individuo de las cuadrillas, que nombran las Hermandades, para perseguir ladrones y malhechores» (*Autoridades*).

306 intentaron *ms* : intentaban *ed*. *Hermandad*: se refiere a la Santa Hermandad, «un género de tribunal que tiene jurisdicción plena para castigar los delitos cometidos en el campo, sin apelación a otro tribunal» (*Autoridades*).

307-308 prenderme o matarme, / pero yo me di tal maña *ms* : prenderme o matarme. Pero / yo me di tan buena maña *ed*. El *ms*. separa mal los versos. En el *ms*.: matarme <-pero>.

310 *dijé ms* : *dejé a ed*. Error en el *ms*.

causa las emulaciones
 puse a muchos escarmiento, 315
 siendo el último de todos
 la muerte de un caballero
 a quien maté en la campaña,
 matando en él un empleo
 de mi albedrío, pues era 320
 hermano de todo el bello
 extremo de la hermosura,
 la *descripción* y el aseo.
 Matele, y a mí con él,
 pues por su muerte perdiendo 325
 la esperanza de mi amor,
 dejé, de mi amor huyendo,
 mi patria, como si fuera
 posible huir de un afecto
 que en cualquier parte se abriga, 330
 astuto áspid, en mi pecho.
 Aventuras del camino
 dejo de contar, y dejo
 de decir que paré yo un coche
cuesta abajo corriendo 335
 seis negras mulas de Almagro
 llevaban, no solo haciendo
 parar su curso, sino es
 segando su movimiento.
 Y esto lo dejo, señor, 340
 conociendo y advirtiéndolo
 que nada hizo quien nada
 hizo en el servicio vuestro,
 mas atendiendo desde hoy
 a la ventura que espero, 345
 ambicioso, de lograr.

315 puse a *ms* : dejé *ed.* escarmiento *ms* : escarmientos *ed*

319 Empleo: «se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea» (*Autoridades*).

323 descripción *ms* : discreción *ed.* Error en el *ms.* aseo *ms* : aliento *ed*

330 cualquier parte *ms* : todas partes *ed*

335 cuesta abajo *ms* : que, cuesta abajo *ed.* Lectura sin sentido en el *ms.*, que además deja un verso hipométrico.

337 llevaban *ms* : llevaba *ed*

338 es *ms* : om *ed*

339 segando *ms* : tajando *ed*

341 conociendo y advirtiéndolo *ms* : advertido conociendo *ed*

342 hizo *ms* : ha hecho *ed*

344 mas *ms* : pero *ed*

345 a la ventura que espero *ms* : desta ventura al empleo *ed*

El pájaro que en sí mismo
 tiene su cuna y su pira
 venceré el rápido vuelo,
 y quitándole las alas 350
 pluma a pluma, deshaciendo
 su inmortalidad, haré
 de su adorno ceniciento
 un catre para mi fama;
 y las sobras recogiendo 355
 de su descompuesto aliño,
 haré a mi *amor* un cimero,
 que corone la celada
 de mis altos pensamientos.
 Al de Sajonia rebelde 360
 pondré a *vuestros*, y si esto
 no bastare a vuestro aplauso,
 disponed vos el pretexto,
 pues no hay riesgos, no hay peligros,
 no hay temores, no hay recelos 365
 que mi espíritu acobarden,
 que sobresalten mi aliento,
 que mi intento retrocedan, [26r]
 que no logren mis deseos;
 y más, invicto señor, 370
 cuando tan vano me veo
 de ver que habéis escuchado
 la historia de mis progresos.

15. *Del negro más prodigioso*⁵⁴⁴

Mi padre, pues otro ignoro, [26r]
 fue el Nilo, undosa muralla,
 que siete bombas de nieve

346 lograr *ms* : lograrla *ed*

347 el *ms* : al *ed*. Error en el *ms*.

348 Se refiere al ave fénix.

350 quitándole *ms* : prendiéndole *ed*

357 amor *ms* : honor *ed*. Error en el *ms*.

361-362 pondré a vuestros, y si esto / no bastare a vuestro aplauso *ms* : pondré a vuestro aplauso *ed*. Error en el *ms*.; parece que falta «pies» tras el posesivo del v. 361.

363 pretesto *ms* : precepto *ed*

371 tan *ms* : ya *ed*. *Vano*: «arrogante, presuntuoso u desvanecido» (*Autoridades*).

373 progresos *ms* : sucesos *ed*

⁵⁴⁴ Se coteja con: Diamante, Juan Bautista, *El negro más prodigioso*, f. 278-281.

por siete bocas dispara,	
reino de siete provincias,	5
monstruosa hidra de plata	
que de un cuerpo cristalino	
produce siete gargantas.	
El primer albor de un día	
que amaneció con luz clara,	10
a descubrir un prodigio	
me enseñó, sobre la espalda	
inconstante de las olas,	
pues sirviéndome de basas	
y de misteriosas cunas,	15
unas firmes, y otras varias,	
las unas me suspendían,	
y las otras me arrullaban.	
Diome el sol, en transportines	
de nieve, parecer mancha	20
del cristal, o extraño espejo	
con impropiedad tan rara	
como ser la luna negra	
y ser la moldura blanca;	
parto obscuro de las sombras	25
parecí entre espumas canas,	
o borrón que con estudio	
la naturaleza varia	
del tintero de la noche	
echó en el papel del alba.	30
Así me halló Cosicurbo,	
sabio negro, que en la playa	
del Nilo por conjeturas	
prevenido me esperaba.	
Trasladome desde el río	35
a la piadosa morada	
de sus brazos, y desde ellos	

3-8 Según la tradición clásica, el Nilo desembocaba en el Mediterráneo por siete ramales, que formaban su célebre delta. Sobre estas «bocas» y la imagen de la hidra de Lerna sugerida en estos versos, ver Moreno Castillo, Enrique, 2004, pp. 518-522.

13 las *ms* : sus *impr*

14 pues *ms* : que *impr*

16 varias *ms* : vagas *impr*. *Vario*: «inconstante, o mudable» (*Autoridades*).

19 Diome *ms* : Viome *impr*. *Transportín*: «colchón pequeño y delgado» (*Autoridades*).

25 las sombras *ms* : la sombra *impr*

27 *Estudio*: «diligencia, cuidado, atención, reflexión, reparo en hacer y procurar alguna cosa» (*Autoridades*).

30 alba *ms* : agua *impr*

a la estancia solitaria de un albergue que, bostezo seguro de las montañas, funesta boca, por donde luto el aire respiraba.	40	
<i>Protento</i> fue que las olas de mi vida no triunfaran, pero fue poco portento para los que me esperaban, pues en el puerto que abrigo quiso ser de mis borrascas, sin alimento me vieron las alevosas infancias de cuatro auroras las iras, de cuatro noches tiranas.	45	
Hasta que en la quinta, como Cosicurbo me contaba, con roncós silbos dio asumpto a su miedo y mi esperanza una escamada serpiente que, sacudiendo las alas, a la boca de su gruta dio al suelo la tierna carga de dos hijuelos, <i>que</i> haciendo nido de tejidas ramas donde los dejó abrigados con demostraciones mansas, se volvió a mí, que ya casi el último aliento daba, y abrigándome amorosa, con venenosa substantia restituyó a vigor nuevo mi vida desalentada.	50 55 60 65 70	[26v]

39 *Bostezo*: «el agujero o concavidad de la tierra o montaña, que forma adentro una obscuridad a manera de garganta» (*Autoridades*).

40 *seguro ms* : se juró *impr*; las montañas *ms* : la montaña *impr*

43 *protento ms* : portento *impr*. Error en el ms. olas *ms* : ondas *impr*

44 En el ms.: <-un/triunfaran>.

50 *Alevosas*: 'traidoras'.

56 *mi ms* : su *impr*

61 *que ms* : y *impr*. Error en el ms.

63 *abrigados ms* : albergados *impr*

65 *volvió ms* : llegó *impr*

68 *substantia ms* : substancia *impr*

70 *Desalentado*: 'sin aliento'.

¡Qué mucho que fuese asombro
 quien su primera crianza
 debió a una fiera, y qué mucho
 que *errores* ejercitara
 quien su alimento horroroso 75
 le debió a la desusada
 piedad de un monstruo y al *ruego*
 de venenosas entrañas!
 No ya hombre rational,
 sierpe, pasé de la infancia 80
 dando en ella de mi furia
 demonstrationes ingratas;
 pues la primer sinrazón,
 la primera *leve* hazaña
 de mi crueldad fue dar muerte 85
 a la que me alimentaba,
 primero en el sentimiento
 de mirar desperdiciadas
 a mis manos las reliquias
 de su descendencia amada 90
 y después, al nudo estrecho
 de mis brazos, su escamada
 garganta, pues oprimida
 de las cuerdas animadas
 de mis nervios, aunque más 95
 con bramidos se enroscaba,
 más con quejas se extendía,
 más con congojas lidiaba,
 no se escapó de mis brazos
 hasta que, en su fuerza rara, 100
 dio el postrer gemido en muestra
 de mi vitoria tirana.
 Pasé a joven desde infante

72 *Crianza*: «la obra de criar, nutrir y alimentar» (*Autoridades*).

73 una fiera *ms* : un asombro *impr*

74 errores *ms* : horrores *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

77 ruego *ms* : jugo *impr*. La lectura del impr. tiene más sentido.

78 venenosas *ms* : ponzoñosas *impr*

79 rational *ms* : racional *impr*

84 leve *ms* : aleve *impr*. Error en el ms.

88 desperdiciadas *ms* : despedazadas *impr*

98 congojas *ms* : violencias *impr*

99 escapó *ms* : soltó *impr*

100 en *ms* : a *impr*

103 Pasé *ms* : Llegué *impr*

con tanta soberbia, tanta
 ambición de ser el solo 105
 terror de aquellas comarcas,
 que ajeno de otro dominio,
 pretendí que me juraran
 por *raíz* del bosque las fieras.
 Y viendo que se excusaban, 110
 o incapaces o soberbias,
 a lo que mi voz mandaba,
 desde el tigre, que de ruedas
 negras su color esmalta,
 desde el león, que primero 115
 con la melena encrespada
 barre el suelo que le pisa,
 desde el que escribe en sus astas
co naturales guarismos
 la cuenta de su edad larga, 120
 hasta el armiño ignorante,
 que por no manchar la blanca
 pureza de su vestido
 su propia blancura mancha,
 sin perdonarla sangrienta 125
 ni privilegiarla mansa,
 triunfos de mi enojo eran
 fieras sangrientas y bravas,
 cuantas en sangre se ceban [27r]
 y cuantas en hierba pastan, 130
 pues de mi planta seguidas
 y de mi valor *prostadas*,
 ya humildes o ya soberbias,
 eran trono de mis plantas,
 y muertas obedecían 135
 lo que vivas rehusaban.
 Dado yo a los ejercicios

109 por raíz del bosque las fieras *ms* : las fieras por rey del monte *impr*: Error en el ms.

119 *co ms* : con *impr*: Lectura errónea en el ms.

122 no manchar *ms* : defender *impr*

124 propia *ms* : propia *impr*: *Armiño*: «son todos blancos como la nieve, excepto la extremidad de la cola, que es negra. [...] Dicen de este animalito que si alrededor de donde tiene su estancia lo cercan de barro, estiércol, o cosa que se haya de ensuciar, se deja primero tomar del cazador que manchar su piel» (Covarrubias). Aquí al armiño se le llama ignorante por que no sabe las consecuencias de su acción, como luego se indica en los versos 122-124.

128 sangrientas *ms* : humildes *impr*

132 prostadas *ms* : postradas *impr*.

crueles, mientras se daba
 Cosicurbo a los estudios,
 de dos vitorias ufanos 140
 nos coronamos a un tiempo,
 dándonos distintas causas,
 a mí lo que pretendía,
 a él lo que averiguaba,
 porque, guiándome a la cumbre 145
 de un monte desde una parda
 peña, que al mundo servía
 de preminente atalaya,
 me mostró confusamente,
 respecto de la distancia, 150
 dos ejércitos copiosos
 que uno a otro marchaba,
 diciéndome: «Ya, Filipo»
 (que así Etiopía me llama),
 «llegó el tiempo por que la vida 155
 has de dejar solitaria,
 donde el ocio te suspende
 el aplauso que te llama;
 esclavo has de ser, Filipo».
 Y viendo que me asustaba, 160
 prosiguió: «Y luego has de ser
 capitán de muchas armas,
 general de muchas huestes,
 que así el cielo declaraba:
 “Rey, y más que rey serás”». 165
 Y este «más» no sé en qué caiga,
 pues el que llega a ser rey
 no tiene que ser más nada.
 «Parte», me dijo, «a librar
 a Aetiopía, que asaltada 170

140 ufanos *ms* : ufanas *impr*

143 pretendía *ms* : pretendían *impr*

144 a él *ms* : y a él *impr*

145 porque *ms* : pues *impr*

146 de un *ms* : del *impr*

148 preminente *ms* : preeminente *impr*

152 a *ms* : hacia *impr*. Error en el *ms*., dando lugar a un verso hipométrico.

155 por *ms* : en *impr*

157 donde *ms* : conquie *impr*

158 el *ms* : del *impr*

164 declaraba *ms* : lo declara *impr*

168 En el *ms*.: <-ma+q>ue.

de los furores de Egipto,
 en ti su defensa aguarda.
 Adiós para siempre». Y luego,
 vistiéndose de una parda
 nube, se ocultó, dejando 175
 en las peñas las palabras.
 Mucha confusión fuera esta,
 si otro espíritu animara
 mi pecho, que confusiones
 motivan cosas extrañas; 180
 pero fue estímulo noble,
 y tan noble que, dejada
 la confusión a una parte,
 sin más afecto que hidalga
 sed de aplausos generosa, 185
 volví a los montes la espalda.
 Los anuncios di al olvido,
 y hallándome en la campaña,
 de soldado aventurero
 serví en la primer batalla 190
 que dio Egipto en Aetiopía,
 donde fueron mis hazañas
 tan muchas, tan prodigiosas
 las vidas de que triunfara,
 que parecía en mi brazo 195
 fuerte el filo de mi espada
 segur de animadas mieses [27v]
 o portentosa guadaña
 que *al oído* de la muerte
 contra los hombres vibraba. 200
 A cantar fui la victoria,

170 Aetiopía *ms* : Etiopía *impr*: En el ms. grafía latinizante, sin efectos métricos, presente también en vv. 191, 206, 237, 282.

174 parda *ms* : basta *impr*: En el ms.: parda <-nube>.

178 animara *ms* : informara *impr*

179 pecho *ms* : valor *impr*; que *ms* : pues *impr*

185 generosa *ms* : generosos *impr*

188 Campaña: «El campo que ocupa el ejército» (*Autoridades*).

191 Aetiopía *ms* : Etiopía *impr*

193 tan muchas, tan prodigiosas *ms* : tan prodigiosas, tan muchas *impr*

194 triunfara *ms* : triunfabas *impr*: Errata en el *impr*.

197 Segur: «hacha grande para cortar» (*Autoridades*).

199 al oído *ms* : los odios *impr*: Parece haber error en el ms.

200 vibraba *ms* : vibraban *impr*. Vibrar: «Dar un movimiento trémulo y violento a la pica, lanza o espada, o a otra cosa larga y delgada» (*Autoridades*).

pero volviendo la espalda
 al tropel de mucha gente
 y al rumor de muchas armas,
 vi en el suelo al bravo rey 205
 de Aetiopía y, sin tardanza,
 porque no lo requería
 ni su riesgo ni mi rabia,
 rompiendo muros de acero,
 me eché sobre él, donde *garra* 210
 parecí, que defendiendo
 de los sangrientos piratas
 del aire el tierno polluelo,
 vibrando una vez la garra,
 otra ensangrientando el pico, 215
 esgrimiendo otra las alas
 en defensa del hijuelo,
 que, erizo de plumas pardas,
 el cuello encrespa y sacude,
 y dispidiendo por flecha 220
 la cenicienta celada
 de pluma que la corona,
 a uno muerde, a otro amenaza,
 sin cuidar de sí, a la saña
 del fiero neblí se ofrece, 225
 impaciente y desalmada.
 Así yo, de mí olvidado,
 en defensa de mi patria
 y de mi rey en defensa
 hecho viviente muralla, 230
 del peligro le saqué,
 manchado de sangre tanta,

202 pero *ms* : cuando *impr*; espalda *ms* : cara *impr*

204 al *ms* : a *impr*

206 Aetiopía *ms* : Etiopía *impr*

207 lo *ms* : la *impr*; requería *ms* : requerían *impr*

210 garra *ms* : garza *impr*. Error en el ms.

215 ensangrientando *ms* : ensangrentado *impr*

218 que erizó *ms* : erizo *impr*

219 sacude *ms* : salude *impr*

220 dispidiendo *ms* : despidiendo *impr*; flecha *ms* : flechas *impr*. Error en el ms., que rompe en este verso la alternancia de la rima.

222 la *ms* : le *impr*

223 En el *impr.*, este verso va después del v. 219.

226 desalmada *ms* : desarmada *impr*

230 Después del v. 230, faltan los siguientes versos en el ms.: «de su riesgo, y recibiendo / las heridas que le daban»

ajena y propia, que todos
al ver mi color dudaban
si era teñido azabache 235
o si era manchada grana.
Dejaron libre a Aetiopía
los egipcios, *borrada*
la cobarde ceremonia
del tributo que *pagaban* 240
por mi brazo, que del ocio
impaciente *que* se hallaba,
viendo que enemigas huestes
a mis crueldades faltaban,
en los *prados* abicinos, 245
de la noche hijos y el alba,
pues su pálido color
adulterinos los llama,
hice tan sangriento estrago
que dejara despoblada 250
su provincia, a no haber vuelto
Alejandro con su armada,
pues las muertes que hice en ellos
fueron tantas, fueron tantas,
que si *contarlas* quisiera 255
su multitud, me faltara
tiempo en los días de un año
y de un siglo en las semanas.
Volvió Alejandro, y matarle
fue mi intento, y le lograra, 260
a no librarle de mí
una deidad soberana
que, interponiéndose hermosa
entre su vida y mi rabia,
le dejó por mi obediencia 265 [28r]

233 *propria ms* : *propia impr*

237 *Aetiopía ms* : *Etiopía impr*

238 *borrada ms* : y *borrada impr*. Verso hipométrico en el ms.

240 *pagaban ms* : *pagaba impr*. Error de concordancia en el ms.

242 *que ms* : en *que impr*. Error en el ms.

245 *prados ms* : *pardos impr*. Error en el ms.

251 *haber vuelto ms* : *volver impr*. En el ms.: <-despu/a no>.

253-254 *pues las muertes que hice en ellos / fueron tantas, fueron tantas ms* : a Etiopía, pues las muertes / que hice en ellos, fueron tantas *impr*

255 *contarlas ms* : *numerar impr*. Error en el ms.

260 *Leísmo* en ms. e *impr*.

264 *rabia ms* : *saña impr*

de mi crueldad reservada;
 pero no dejó a los suyos,
 pues como can que la rabia
 incita, en todo su campo
 fue mi furia tan extraña 270
 que, a no suspender mis iras
 razón que callar me manda,
 venciera a Alejandro, *sí*,
venciera, pues *ya* del cielo
prevista estaba 275
 su vitoria, mas venciera
 sin que nadie la ayudara.
 Esclavo, al fin, por que viese
 la advertencia comenzada
 de *Cosicurgo*, y esclavo 280
 por una divina causa
 me ve *Aetiopía* y me ve Egipto,
 llorando ella su desgracia
 y él cantando su victoria;
 por que, desde aquí notada 285
 mi vida hasta aquí sabida,
 pase a ver averiguadas
 las profecías dichasas,
 pues veo las desdichadas.
 El negro soy prodigioso, 290
 a quien las estrellas mandan
 una corona, y aún más,
 lo que el discurso no alcanza:
el terror del mundo,
el miedo del día, 295
el susto del alba,
 el pasmo de los mortales

266 crueldad *ms* : enojo *impr*

273 a *ms* : om *impr*; *sí ms* : pues *impr*

274-276 *venciera*, pues *ya* del cielo / *prevista estaba ms* : del Cielo *prevista estaba impr*. El ms. separa mal los versos.

277 la *ms* : le *impr*

278 Esclavo *ms* : Su esclavo *impr*; al *ms* : en *impr*

280 *Cosicurgo ms* : *Cosicuervo impr*. Error en ambos testimonios. Debería leerse: *Cosicurbo*.

282 me ve *Aetiopía* y me ve Egipto *ms* : me vio Etiopía y me vio Egipto *impr*

284 él cantando *ms* : cantando él *impr*

285 *Notar*: «censurar, reprehender o reparar las acciones de alguno» (*Autoridades*).

289 veo *ms* : ya vio *impr*; desdichadas *ms* : desgraciadas *impr*

294-296 *el terror del mundo*, / *el miedo del día*, / *el susto del alba ms* : *el terror del mundo*, *el susto* / *del día*, *el miedo del alba impr*. El ms. separa mal los versos.

y el esclavo que consagra
 a las leyes de su dueño
 las libertades del alma. 300
 Este he sido, y este soy,
 mira si es justo que haga
 Alejandro en mi valor
 la estimación que señala,
 pues yo solo valgo más 305
 que cuanto las ondas cuajan,
 más que cuanto el sol *engendran*,
 más que cuanto las entrañas
 de la tierra en venas *cría*,
 más que cuanto el cielo cuaja, 310
 pues solo es comparación
 de mi valor, mi constancia,
 mi ardimiento, mi soberbia,
 yo solo, y una esperanza
 que en padecerla se funda 315
 la vitoria de lograrla.

16. [Relación de *También se ama en el abismo*⁵⁴⁵]

Ya que es forzoso [28r]
 que en esta ocasión te informen
 mis ansias, aunque es preciso
 que al referirlas se doblen,
 pues las que están en el pecho 5
 se duplican en las voces,
 escucha, y en tu atención

303 en mi valor *ms* : de mi solo *impr*

304 señala *ms* : declara *impr*

305 En el *impr.* después del v. 305 leen los versos siguientes: «que cuantos tributos paga / Etiopía a Egipto, más».

306 cuajan *ms* : guardan *impr*

307 engendran *ms* : engendra *impr.* Error de concordancia en el *ms*.

309 Error de concordancia en *ms.* e *impr.*

313 mi ardimiento, mi soberbia *ms* : mi soberbia, mi ardimiento *impr*

314 solo *ms* : propio *impr*

316 vitoria *ms* : ventura *impr*

⁵⁴⁵ Se coteja con Agustín de Salazar y Torres, pp. 93-100, con la relación en MSS/16295 (f. 78r-80v), y desde el v. 68 con la relación incompleta que aparece en MSS/17516 (f. 87r-88v). Se indica la procedencia de las variantes: «*ms*» si es de MSS/17519, «*ms1*» si es de MSS/16295, «*ms2*» si es de MSS/17516, «*ed*» si es la edición moderna.

2 informen *ms ed* : informe *ms l*

6 en *ms ed* : con *ms l*

mis ansias no se malogren, porque suaviza las penas la atención de quien las oye.	10	
En el seno más oculto del Etna, aquese disforme pirámide de Sicilia, pues portentoso compone		[28v]
toda de flores la falda, toda la cumbre de ardores, el pecho todo de nieve, <i>para</i> dar a entender al orbe que en lo insensible también	15	
<i>tiene</i> su monstruo los montes; en lo más oculto (ah, cielos, ¡quién para inmensos dolores, para inmenso mal tuviera inmensas explicationes!),	20	
se obstanta un ameno valle, tan suave por sus olores, tan fértil por sus cristales, por sus aves tan acorde, tan vario por sus matices	25	
que en las dulces confusiones de azucenas y de cisnes, de rosas y ruiseñores, duda el oído y la vista entre matices y voces,	30	
si son fragantes las aves, si son canoras las flores.	35	
Aquí llegué esta mañana, cuando en tibios arreboles, no bien despierta la aurora, el rosado albor descoge,	40	
mas tan confuso entre sombras que neutral se mira el orbe,		

13 *Pirámide*: aquí se usa como vocablo masculino, a pesar de que era femenino según *Autoridades*.

18 para *ms* : por *msl ed*. Verso hipométrico en el ms.

20 tiene *ms* : tienen *ed* : los tienen *msl*. Error de concordancia en el ms. su *ms ed* : los *msl*

21 En la ed., instrucción escénica: [Aparte].

24 explicationes *ms msl* : explicaciones *ed*

33 oído *ms ed* : odio *msl*. y *ms msl*: *om ed*

34 voces *ms ed* : rosas *msl*

35 fragantes *ms msl* : fragantes *ed*

39 no *ms msl*: ni *ed*; despierta *ms ed* : despedida *msl*; la *ms msl*: el *ed*

ni luces ni obscuridades,
 pues *con* tinieblas y albores
 escasa luz para día, 45
 corta sombra para noche.
 Apenas, pues, penetraba
 lo enmarañado del bosque
 cuando, entre el *Etna* y latido
 de *sus buesos* y ventores, 50
 escucho de una mujer
 tiernas, lastimosas voces.
 Vuelvo la vista y diviso
 un blanco bruto que rompe
 la diafanidad del aire, 55
 pues, de las huellas veloces
 no pudiendo dar noticia
 las más avisadas flores,
 si fue vuelo o fue carrera
 no se supo por entonces. 60
 Precipitaba una ninfa
 tan bella... Pero perdone
 por ahora tu atención,
 que, mientras el riesgo corre,
 estarán en los pinceles 65
 desairados los colores.
 «Desbocado bruto», dije,
 «espera, no otro Faetonte
 con más incendio reduzgas
 a ruina mayor el orbe; 70
 que si en el carro del sol
 abrasaron *eso nobles*
 un joven con cuatro brutos,

43 Falta este verso en el ms1.

44 con *ms ms1* : son *ed*. Error en ms. y ms1.

49 *Etna* y *ms* : tenaz *ed ms1*. Falta sentido en el ms. *Latido*: «la voz o alarido que da el perro de caza» (*Autoridades*).

50 *sus buesos ms* : sabuesos *ed ms1*. Falta sentido en el ms. *Ventor*: «el perro de caza, que la sigue por el olfato, y viento, de cuya voz se forma» (*Autoridades*).

57 pudiendo *ms ed* : pudieron *ms1*

63 ahora *ms* : agora *ed*

64 corre *ms ed* : om *ms1*

65 estarán *ms ed* : estaban *ms1*

69 reduzgas *ms ms1* : reduzcas *ms2 ed*

72 *eso nobles ms* : esos muebles *ms1 ms2* : esos [robles] *ed*. Falta de sentido y concordancia en el ms. La lectura correcta es la del ms1. y ms2. *Mobles*: ‘móviles’; se refiere aquí a las esferas móviles celestes.

73 un joven con *ms* : con un joven *ed ms1 ms2*

¿qué hará un bruto con dos soles?»		
<i>Dijo</i> , y sacando la espada,	75	
al duro acerado corte		
tan presto cayó en el suelo		
que amago, ruina y golpe		
se ejecutaron a un tiempo		
<i>un</i> brazo, bruto y estoque,	80	[29r]
así como alado rayo		
que, hiriendo las altas torres,		
aunque es verdad que es el trueno		
primero que los ardores,		
como es tan veloz la vista	85	
y es el oído tan torpe,		
primero se ve el estrago		
que el estallido se oye.		
Desmayada, pues, la ninfa		
cayó en mis brazos; turbose	90	
todo mi valor al ver		
milagros tan superiores,		
y solo en mi pecho hablaron		
silencios y admiraciones.		
Así como el caminante	95	
que incauto la güella pone		
en la grama o en el césped		
que ardiente víbora esconde,		
ya como flechas se vibre,		
ya como arco se enrosque,	100	
aquel súbito peligro		
que impensado reconoce		
le embarga los movimientos,		
y le usurpa las acciones,		

75 *dijo ms* : *dije ed ms1 ms2*. Falta sentido en el ms.

80 *un ms* : en *ed ms1 ms2*

81 *alado ms ed ms2* : *elado ms1*

82 *hiriendo ms ms2*: *hiriendo en ed ms1*

85 *veloz ms ms1 ed* : *lince ms2*

87 *se ve ms ms1 ms2* : *sabe ed*

94 *silencios ms ms2 ed* : *silencio ms1*

95 *el ms ms2 ed* : *om ms1*

96 *güella ms* : *huella ed*

97 *grama ms ms2 ed* : *llama ms1*

99 *flechas ms* : *flecha ed ms2* : *flexa ms1*: *vibre ms ms2 ed* : *vibra ms1*. *Vibrar*: «Arrojar con ímpetu y violencia alguna cosa» (*Autoridades*).

100 *ya ms* : o *ya ms1 ms2 ed*. *enrosque ms ms2 ed* : *enrosca ms1*

101 En el ms: <-q imper/que impensado>.

104 *acciones ms* : *acciones ms1 ms2 ed*

si saber huir del riesgo 105
 por más que el riesgo conoce;
 así yo, a tan impensado
 prodigio de amor inmóvil,
 por estatua me juzgara
 de bronce o mármol entonces. 110
 Mas luego dije, sintiendo
 de su *beldás* los arpones:
 «Pues siento, no soy de mármol,
 y pues amo, no soy bronce».
 «Es la hermosura», decía, 115
 «aquella música acorde
 que no entienden los oídos
 y que los ojos la oyen.
 ¿Cómo tú, enigma divina,
 tu rara beldad compones, 120
 si hay contradicción hermosa
 de hermosas contradicciones?»
 Porque era... Aquí tu atención
 este rato me perdone,
 sin que agravie tu hermosura 125
 ver que su hermosura copie,
 que aquel que pinta una imagen
 no es preciso que otra borre,
 que no es comparar bellezas
 el referir perfecciones. 130
 Bella noche era el cabello,
 en crespo, undoso desorden,
 y alba la frente que al día
 presta nevados candores;
 ahora colige tú, 135

105 si *ms* : sin *ms1 ms2 ed*. Falta de sentido en el *ms* : el *ed ms1 ms2*

109 juzgara *ms ed* : juzgaba *ms1 ms2*

112 beldás *ms* : beldad *ms1 ms2 ed*

113 de *ms ms2 ed* : om *ms1*

115 Es *ms* : Si es *ms2 ed*. Sin este verso en el *ms1*.

118 la *ms ms1 ed* : no *ms2*

119 divina *ms* : divino *ed ms1 ms2*

121 contradicción *ms* : contradicción *ed ms1 ms2*

123 era *ms ms2 ed* : ahora *ms1*

124 rato *ms ms2 ed* : raro *ms1*

125 tu *ms ms1 ed* : a tu *ms2*

126 ver *ms* : el *ed ms1 ms2*

133 la frente que *ms ms2 ed* : que afrenta *ms1*; al *ms ed* : el *ms1 ms2*

134 presta *ms ms1* : prestó *ed ms2*

135 Ahora *ms ms1 ms2* : Agora *ed*

de las dos contradicciones,
 ¿cómo sería la aurora
 en quien fue buena la noche?
 Un arco la diestra empuña,
 dos en sus cejas descoge, 140
 dos de azabache, uno de oro,
 y en todo amor dispone
 que, de tres arcos que esgrime,
 el que es dorado le sobre.
 Su vista dio luz al cielo, 145
 vida al mar, ser a las flores, [29v]
 muerte al amor, y aun es breve
 el imperio de sus soles.
 No sus luces, sus reflejos
 solo es razón que te copie, 150
 que no es tratable la llama
 por serlo los resplandores.
 Ya, al fin, por que de sus ojos
 los hipérboles acorte:
 con los rigores halagan; 155
 ahora, tú, reconoce,
 donde son las iras dulces,
 cómo serán los favores.
 Amor y nieve su rostro
 mezcló en templados ardores, 160
 que su beldad solo ha unido
 lo hermoso con lo discorde.
 Los dos labios, que pudieran

137 sería *ms ms1 ed* : será *ms2*; la *ms ms1 ms2* : el *ed*; aurora *ms ms1 ed* : laura *ms2*

138 buena *ms* : bella *ed ms1 ms2*

140 sus *ms ms1 ed* : su *ms2*

142 todo *ms* : todos *ed ms1 ms2*

143 de *ms ms1 ed* : om *ms2*; esgrime *ms ms 2 ed* : esgrima *ms1*. En el *ms2*: <-el que/tres arcos>.

144 sobre *ms ms2 ed* : sobra *ms1*

145 luz *ms ms1 ed* : la lus *ms2*; cielo *ms ms1 ed* : mundo *ms2*

146 vida *ms* : vista *ed ms1 ms2*

148-151 Estos versos no aparecen en el *ms2*.

150 razón *ms* : justo *ed ms1*

153 Ya *ms* : Y *ed ms1 ms2*; al fin *ms* : en fin *ed ms1 ms2*.

154 En el *ms2* lee este verso y el siguiente: <-los hipérboles acorte>, <-acorte/los hipérboles acorte>.

156 Ahora *ms ms1 ms2* : Agora *ed*

157 dulces *ms ms2 ed* : duleces *ms1*

159 Amor *ms ms1 ms2* : Ardor *ed*; ardores *ms ms1 ed* : candores *ms2*. En el *ms1*: <-su rostro/mescló>.

161 solo *ms ms2* : sola *ed ms1*

162 discorde *ms ms1 ed* : disforme *ms2*

163 los *ms ms1 ed* : sus *ms2*

ser incendio de los dioses,
 en cuyas ascuas su aliento 165
 fragantes respiraciones
 presta al aire, tan purpúreos
 en su boca se descogen
 que parece en lo sangriento
 no que los abre, los rompe. 170
 No *sino* artificio el pecho
 permite Amor que se adorne
 de claveles que le vistan,
 de jazmines que le abrochen,
 por que en su pecho se admire 175
 que pudo tener conformes,
 si todo el abril con nieve,
 todo el hibierno con flores.
 A su imitación, las manos
 hielo obtentan, fuego esconden, 180
 y lo que es hielo en los ojos
 se siente en el pecho ardores;
 nueva cautela de amor,
 indigna de que la logre:
 ¿para vencer necesitan 185
 de engaños las perfecciones?
 En lo estrecho de su talle
 no hay vida que no zozobre,
 no hay alma que no peligre,
 y para que más te asombre, 190
 es cárcel apetecida,
 siendo estrechas las prisiones.

166 respiraciones *ms ms2 ed* : *expresiones ms1*
 167 tan purpúreos *ms ms2 ed* : *om ms1*
 168 se *ms* : los *ms2 ed*; descogen *ms ed* : descoje *ms2*. Sin este verso en el *ms1*.
 170 no que *ms* : que no *ed ms2*. El *ms1* lee: «que o las abre, o las rompe».
 171 sino *ms* : sin *ed ms1 ms2*. Sin sentido en el *ms*. En el *ms.*: arti<-oi/ficio>.
 173 le *ms ms1 ed* : la *ms2*
 174 le *ms ms1 ed* : la *ms2*
 175 admire *ms ed* : admita *ms1*. Faltan los versos 175-178 en el *ms 2*.
 177 si *ms ms1 ed* : *om ms2*
 178 hibierno *ms* : invierno *ed ms1*
 179 las *ms* : sus *ed ms1 ms2*
 180 obtentan *ms* : ostentan *ed ms1* : obstenta *ms2*
 181 es *ms ms1 ed* : *om ms2*; hielo *ms ms1 ed* : nieve *ms2*; en *ms ms1 ed* : a *ms2*
 184 indigna *ms* : y indigna *ed ms1* : e indigna *ms2*; la *ms ms1 ed* : se *ms2*
 186 engaños *ms ms1 ed* : engaño *ms2*; perfecciones *ms ms2* : perfecciones *ed ms1*
 189 alma *ms ms1 ed* : vida *ms2*
 190 En el *ms1*: <-peligre/te asombre>.

En lo demás... Pero, ¡atento!,
 me arrebatan los colores,
 que me olvido, ciego y torpe, 195
 de que quedó desmayada;
 mas, como de esos errores
 sabe obrar una pasión,
 y pues la mía conoces,
 en mi historia y su desmayo 200
 ella vuelva y yo me cobre.
 Volvió, pues, del parasismo,
 y con balbucientes voces,
 porque la razón de amor
 se encuentra con las razones, 205
 la dije turbado: «Hermosa,
 sacra deidad de estos bosques,
 ya estás libre; pero advierte
 que han permitido los dioses
 un injusticia en mi pecho, 210
 pues, viendo tus resplandores,
 he perdido yo una vida [30r]
 por que tú una vida logres.
 ¿Por dónde, dime, divina
 deidad, me heriste? ¿Por dónde 215
 entraron estos suaves,
 apetecidos dolores?
 Si es por los ojos, que son
 llaves de los corazones,
 ¿qué hechizo has puesto en los míos, 220
 que, mirando tus ardores,
 conoce en el riesgo y mueren

192 estrechas *ms ms1 ed* : estrecha *ms2*

193 atento *ms* : tanto *ed ms1 ms2*. La lectura del *ms* no tiene mucho sentido.

194 arrebatan *ms ms2 ed* : arrebatan *ms1*. Por la rima se detecta que a continuación falta un verso. *Ms1*, *ms2* y *ed* leen: «con que pinto su hermosura».

195 me *ms ms2 ed* : om *ms1*

200 En el *ms1*.: <-al/en>. su *ms ms2 ed* : tu *ms1*

201 vuelva *ms ms2 ed* : vuelve *ms1*; cobre *ms ms2 ed* : cobro *ms1*

203 balbucientes *ms ms2 ed* : belucientes *ms1*

205 Encontrarse: «oponerse» (*Autoridades*).

206 la *ms* : le *ed ms1 ms2*. Laísmo en el *ms*.

210 un *ms* : una *ed ms1 ms2*. Error de concordancia en el *ms*.

211 tus *ms ms2 ed* : sus *ms1*; resplandores *ms ms2 ed* : resplendores *ms1*. En el *ms1*.: <-los\sus>.

212 he *ms ms2 ed* : tu *ms1*

217 dolores *ms ms2 ed* : ardores *ms1*

221 ardores *ms ms1 ed* : dos ojos *ms2*. En el *ms2*.: do<-lores+sojos>.

222 conoce en *ms* : conocen *ed ms1 ms2*. Falta sentido en el *ms*.

por lo mismo que conocen?
 Por no merecerte, ninfa,
 no te ofenda que te adore, 225
 no que te ruegue te agravie,
 no el que te sirva te enoje;
 merezca otra vez tus rayos,
 que, como el tiro se logre,
 el blanco indigno no es 230
 desaire de los arpones».

Así, pues, me lamentaba;
 moviose el cielo a mis voces,
 moviose el mar, mas la causa
 de mi dolor quedó inmovil, 235
 pues a estos finos afectos,
 la injusta beldad responde:
 «¿Cómo, inadvertido amante,
 cómo, temerario joven,
 quieres con atrevimientos 240
 malograr obligaciones?
 Si has restaurado mi vida
 y eres noble, reconoce
 que ya *que has* satisfecho,
 pues recompensas mayores 245
 no es posible hallar que darle
 en qué lucir a lo noble.
 Y ahora, por que no acuses
 de tiranos mis rigores,
 una piedad anticipo, 250
 y es que el desengaño toques
 aun antes de la experiencia,
 pues aviso a tus errores
 que a mi esquivo pecho ofenden

224 por no *ms ms2 ed* : pero *ms1*

225 te *ms ms2 ed* : se *ms1*; ofenda *ms ms1 ed* : ofende *ms2*; que *ms ms1 ed* : el que *ms2*

226 no que te ruegue *ms ms1 ed* : no el que te sirva *ms2*; agravie *ms ms2 ed* : agravies *ms1*

227 el *ms ms2 ed* : om *ms1*; sirva *ms ms1 ed* : ruegue *ms2*; enoje *ms ms2 ed* : enojos *ms1*

231 En el *ms1*.: <-no es/desaire>.

236 *Fino*: «amoroso, seguro, constante y fiel» (*Autoridades*).

237-239 la injusta beldad responde: / «¿Cómo, inadvertido amante, / cómo, temerario joven *ms* : “Cómo, temerario joven, / cómo, inadvertido amante”, / la injusta beldad responde *ed ms1 ms2*

242 mi *ms ms1 ed* : una *ms2*; vida *ms ms2 ed* : vista *ms1*

244 que has *ms* : quedas *ed ms1 ms2*. Falta sentido en el *ms*.

247 en que *ms ms2 ed* : conquie *ms1*

248 ahora *ms ms2*: agora *ed* : ahora *ms1*

253 aviso *ms ms1 ed* : avisto *ms2*

hasta las adoraciones». 255
 Dijo, y con huellas veloces,
 burlando mis atenciones,
 me dejó. ¿Tal vez no has visto
 bajel que ha perdido el norte
 por los campos de la Aurora, 260
 que ya apresurado corre,
 ya inadvertido se enfrena,
 pues en la campaña móvil
 le enfrenan y precipitan
 contrarios vientos feroces? 265
 Así yo quedé confuso,
 sin saber en mis temores
 ni dejarla ni seguirla,
 bien que en tantas suspensiones
 el corazón la seguía, 270
 quedando la planta inmóvil.
 Pero apenas el discurso
desenlazadas prisiones
 que el hielo de su desdén
 labró a mi pasión entonces, 275
 cuando a seguirla me animo,
 diciendo a sus sinrazones:
 «Tente, enemiga. ¿No basta [30v]
 que tantos estragos logres
 con arcos para las fieras, 280
 con iras para los hombres?»
 Así me quejaba, cuando
 pasos y acentos veloces
 suspendió tu admiración.
 Y pues ya tus confusiones 285
 he satisfecho, permite
 que vuelva a seguir el norte

256 huellas veloces *ms* : veloces huellas *ed ms1 ms2*

258 *Tal vez*: 'alguna vez'.

263 *Campaña*: «metafóricamente se llama el cielo y el mar» (*Autoridades*).

265 feroces *ms ed* : veloces *ms1 ms2*

269 suspensiones *ms ms1 ed* : confuciones *ms2*

270 la *ms ms1 ed* : las *ms2*

273 desenlazadas *ms* : desenlazó las *ms1 ms2 ed*. Error en el ms. prisiones *ms ms1 ed* : paciones *ms2*

274 hielo *ms ms2 ed* : cielo *ms1*

275 mi *ms ms2 ed* : su *ms1*

283 acentos *ms ms2 ed* : asientos *ms1*

285 ya *ms ms1 ed* : ya a *ms2*

287 En el *ms1*.: abajo de este verso, lee <-el norte>.

que al imán <i>do</i> mis deseos	
violenta; así las pasiones	
no conozcas del Amor,	290
así tu beldad se logre,	
sin las ansias, sin las penas,	
los engaños, las traiciones	
de ese dios de los incendios,	
de ese incendio de los dioses.	295

288 *do ms* : de *ms1 ms2 ed.* Error en el ms.
289 *pasiones ms ms2*: *prisiones ed ms1*
291 *así ms ms2* : y *así ms1 ed*

17. Relación [de *Quererse sin declararse*]⁵⁴⁶

Era la hora en que el sol		[70r]
crespas montañas de <i>lidro</i> ,		
<i>muertes</i> las luces, trocaba		
por la región de safiros;		
en casa de Blanca entré,	5	
y por que más escondido		
<i>de licencias</i> del cuidado		
burlace con mi retiro,		
fui penetrando la casa		
hasta que en su labirinto	10	
topé una luz, aunque más		
quedé en sus rayos rendido.		
Di más licencia a los ojos,		
y sobre un lecho florido,		
porque <i>el</i> dueño, que era el alba,	15	
el abril prestó su aliño,		
vi entre los brazos del sueño		
el más gallardo prodigio,		
que en los anales del alma		
Amor con flechas ha escrito.	20	
Y en fin, en lugar de undosos		
pabellones cristalinos,		
entre <i>domascos</i> y holandas		
a todo el sol vi dormido.		
A tanta hermosura <i>riesgo</i> ,	25	
torpe el paso, <i>muerte</i> el brío,		
por pasarse el alma a Blanca		

⁵⁴⁶ Se coteja con Enríquez Gómez, Antonio, *Quererse sin declararse*, f. 103-105.

2 *lidro ms* : vidrio *impr*. Lectura errónea en el ms. *Crespas montañas de vidrio*: 'las nubes'.

3 *muertes ms* : muertas *impr*. Error en el ms. Hay cierta tendencia en el ms. a este tipo de errores, con plurales en -es, quizás por atracción del catalán, como también ocurre, ya más sistemáticamente, con la grafía *ny* para *ñ*.

4 *Región de safiros*: 'el cielo'.

7 *de licencias ms* : diligencias *impr*. La lectura del ms. no tiene mucho sentido.

10 *labirinto ms* : laberinto *impr*

12 *rendido ms*: perdido *impr*

21-22 *Undosos pabellones cristalinos*: 'las nubes'.

23 *domascos ms* : damascos *impr*. Error en el ms. *Damasco*: 'tela noble de seda'. *Holanda*: 'tela de lienzo muy fina'.

25 *riesgo ms* : ciego *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

26 *muerte ms* : muerto *impr*. Error en el ms.

estaba fui de mí mismo.
 Con mudas voces el pecho,
 pero con discreto estilo, 30
 verdades de un sentimiento
 de esta manera le *dije*:
 «Hermosa deidad dormida
 que das los ojos al sueño,
 ¿por qué con menor empeño 35
 quieres una alma rendida?
 No *creo* que *seas* mi vida
 de tu hermosura despojos.
 Antes fundo mis enojos
 en mirar que de esta suerte 40
 me dé tu rostro una muerte
 y no *infinitos* sus ojos.
 ¡Ay!, que la ventura mía
 a verte me trujo aquí!
 Jusgo que en tu vista oí 45
 decir al rostro: “Esta vida
 te ofresco: *ser tú* homicida,
matase hombre por mí”».

18. Relación de la comedia nombrada *El desdén con el desdén*⁵⁴⁷

(Don Carlos)
 Ya sabes cómo en Urgel [70v]
 tuve, antes de mi partida,
 del amor del de Bearne
 y del de Fox, larga noticia.
 De Diana pretendientes, 5
 dieron con sus bizarrías

28 *estaba ms* : estatua *impr*. Sin sentido en el ms.

30 *pero ms* : sino *impr*

32 de esta manera *ms* : estas razones *impr*; dije *ms* : dijo *impr*. La lectura del ms. rompe la rima alternante de romance, mantenida hasta este verso.

36 una *ms* : un *impr*

37 *creo ms* : siento *impr*; seas *ms* : sea *impr*. La lectura del ms. no tiene mucho sentido.

42 *infinitos ms* : infinitas *impr*. Error de concordancia en el ms. sus *ms* : tus *impr*

44 trujo *ms* : trajo *impr*. *Trujo*: ‘trajo’.

45 en *ms* : a *impr*

47 *ser ms* : sé *impr*; tu *ms* : su *impr*. Lectura errónea en el ms.

48 *matase ms* : mata ese *impr*. Lectura errónea en el ms.

⁵⁴⁷ Se coteja con Moreto, Agustín, *Primera parte de comedias*, I, pp. 426-436.

4 del *ms* : el *ed*

voz a la fama y asombro a todas estas provincias. El ver de amor tan rendidos, como la fama publica,	10	
dos príncipes tan bizarros que aun los alaba la envidia me llevó a ver si esto en ellos era por galantería,	15	
gusto, opinión o violencia de su hermosura divina. Entré, pues, en Barcelona; vila en su palacio un día, sin susto del corazón ni admiración de la vista;	20	
una hermosura modesta, con muchas señas de tibia, mas sin defecto común ni perfección peregrina; de aquellas en quien el juicio,	25	
cuando las vemos queridas, por la admiración apela al no sé qué o a la dicha. La ocasión de verme entre ellos cuando al valor desafían	30	[71r]
en públicas competencias, con que el favor solicitan, ya que no pudo a mi amor, empeñó mi bazarria	35	
ya en fiestas y ya en torneos, y otras empresas debidas, al culto de una deidad, a cuya soberanía sin el empeño de amor la obligación sacrifica.	40	
Tuve en todas tal fortuna, que, dejando deslucidas sus acciones, salí siempre coronado con las mías. Y el vulgo, con el suceso,	45	

22 *Tibia*: 'de belleza mediana'.

24 *Peregrino*: «extraño, raro, especial en su línea» (*Autoridades*).

34 *Empeñar*: «Obligar, y en cierto modo precisar a uno a que haga alguna cosa» (*Autoridades*).

la corona merecida
 con la suerte dio a mi frente
 por mérito, siendo dicha,
 que cualquiera de los dos
 que en ella me competía 50
 la mereció más que yo.
 Pero para conseguirla
 tuve yo el faltar mi amor,
 y no tener la codicia
 con que ellos la deceaban, 55
 con que por fuerza fue mía;
 que en los casos de la suerte,
 por tema de *la* malicia,
 se van siempre las venturas
 a quien no las solicita. 60
 Siendo, pues, mis alabanzas
 de todos tan repetidas,
 solo en Diana hallé siempre
 una enteresa tan hija
 de su esquiva condición 65
 que, siendo mis bazarías
 dedicadas a su aplauso,
 nunca me dejó noticia,
 ya que no de favorable,
 siquiera de agradecida. 70
 Y esto con tanta esquivéz
 que en todos dejó la misma
 admiración que en mis ojos,
 pues la extraña demasía
 de su entereza pasaba 75
 del decoro la medida
 y, excediendo de recato,
 tocaba ya en grosería.
 Que a las damas de tal nombre
 puso el respeto dos líneas: 80
 una es la desatención,
 y otra, el favor; mas la avisa
 que ponga entre ellas la planta
 tan ajustada y medida
 que en una ni en otra toque: 85
 porque si, de agradecida,

58 la *ms* : su *ed.* Tema: «Obstinación o contumacia en un propósito u aprehensión» (*Autoridades*).

adelanta mucho el pie,
la raya del favor pisa,
y es ligereza; y si, entera,
mucho la planta retira 90
por no tocar el favor,
pisa en la descortesía.
Este error hallé en Diana,
que empeñó mi bazaría
a moverla por lo menos 95
a atención, si no a caricia;
y este deceso en las fiestas
me obligaba a repetirlas,
a buscar nuevos empeños
al valor y a la osadía. 100
Mas nunca pude sacar
de su condición esquivada
más que más causa a la queja
y más culpa a la malicia. [71v]
De esto nació *al* inquerir 105
si ella conmigo tenía
alguna averción o queja
mal fundada o presumida;
y averigüé que Diana,
del discurso las primicias, 110
con las luces de su ingenio,
le dio a la Filosofía.
De este estudio y *a* la lición
de las fábulas antiguas,
resultó un común desprecio 115
de los hombres, unas iras
contra el orden natural
del amor, con quien fabrica
el mundo a su duración
alcázares en que viva; 120
tan estable en su opinión
que da con sentencia fija
el querer bien por pación
de las mujeres indigna.

105 *al ms* : el *ed*. Error en el ms. inquerir *ms* : inquirir *ed*

108 *Presumida*: 'conjeturada'.

110 *Discurso*: «Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencias de sus principios» (*Autoridades*).

113 *a ms* : *om ed*. Lectura sin sentido en el ms. *Lición*: 'lección, lectura'.

Tanto que, siendo heredera	125
de esta corona y precisa	
la obligación de casarse,	
la renuncia y desestima	
por no ver que haya quien triunfe	
de su condición altiva.	130
A su cuarto hace la selva	
de Diana, y son las ninfas	
sus damas, y en este estudio	
las emplea todo el día.	
Solo adornan sus paredes	135
de las ninfas fugitivas	
pinturas que persuaden	
al desdén: allí se mira	
a Dafne huyendo de Apolo;	
Anaxarte, convertida	140
con piedra por no querer;	
Aretusa, en fuentequilla	
que al tierno llanto de Alfeo	
paga en lágrimas esquivas.	
Y viendo el conde, su padre,	145
que en este error se confirma	
cada día con más fuerza,	
que la razón no la obliga,	
que su riesgo no la ablanda,	
y con tal furia se irrita	150
en hablándola de amor,	
que teme que la encamina	
a un furor desesperado,	
que el medio más blando elija	
le aconseja su prudencia.	155
Y a los príncipes convida	
para que, haciendo por ella	
fiestas y galanterías,	
sin la persuasión ni el ruego,	

139 *Dafne huyendo de Apolo*: abre una breve serie de *exempla* mitológicos sobre mujeres desdeñosas con sus enamorados el conocido episodio en que Dafne, una ninfa amada por Apolo, huye de él y acaba convirtiéndose en laurel (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 203).

141 con *ms* : en *ed*. Lectura sin sentido en el ms. *Anaxarte*: Anaxáreta, no se alteró ante la trágica muerte de Ifis, un joven enamorado de ella. Afrodita, irritada por su dureza, la convirtió en una estatua de piedra (Grimal, Pierre, p. 26).

144 *Aretusa*: Ninfa que despreciaba el amor. Alfeo, dios del río, la vio bañarse y se enamoró de ella. La persiguió, pero la muchacha huyó y pidió a Ártemis que la salvara. Fue convertida en una fuente al final. (Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, p. 88).

la naturaleza misma	160	
sea quien lidie con ella,		
por si, teniendo a la vista		
aplausos y rendimientos,		
ansias, lisonjas, caricias,		
su propio interés la vence,	165	
a la obligación la inclina;		
que en quien la razón no labra		
endurece la porfía		
del persuadir, y no hay cosa		
como dejar a quien lidia	170	
con su misma sinrazón,		
pues si ella misma le guía		
al error, en dando en él,		
es fuerza quedar vencida,		
porque no hay con el que a oscuras	175	
por un mal paso camina,		
para que vea su engaño,		
mejor luz que la caída.		
Habiendo ya averiguado		[72r]
que esto en su opinión esquivaba	180	
era desprecio común		
y no repugnancia mía,		
claro está que yo debiera		
sosegarme en mi porfía		
y, considerando bien	185	
opinión tan exquisita,		
primero que a sentimiento		
pudiera moverme a risa.		
Pues, para que se conosca		
la vileza más indigna	190	
de nuestra naturaleza,		
aquella hermosura misma		
que yo antes libre miraba		
con tantas partes de tibia,		
cuando la vi desdeñosa,	195	
por lo imposible, a la vista		
la que miraba común		
me pareció peregrina.		
¡Oh, bajesa del deceso!		

165 *proprio ms* : *propio ed*

166 *a ms* : *o ed*

Que aunque sea la codicia	200
de más precio lo que alcanza	
que lo que se le retira,	
solo por la privación	
de más valor la imagina,	
y da el precio a lo difícil,	205
que su mismo ser le quita.	
Cada vez que la miraba,	
más bella me parecía,	
y iba creciendo en mi pecho	
este fuego tan aprisa,	210
que, absorto de ver la llama,	
a ver la causa volvía,	
y hallaba que aquella nieve	
de su desdén, muda y tibia,	
<i>producido</i> en mí este incendio.	215
¡Qué ejemplo para el que olvida!	
Seguro piensa que está	
el que en la ceniza fría	
tiene ya su amor difunto;	
¡qué engañado lo imagina!	220
Si amor se enciende de nieve,	
¿quién se fía en la ceniza?	
Corrido yo de mis ancias,	
preguntaba en mis fatigas:	
«Traidor corazón, ¿qué es esto?	225
¿Qué es esto?, aleves caricias.	
La que natural no os agrada	
¿os parece bien esquiva?	
La que vista no os suspende	
¿cuando es ingrata os admira?	230
¿Qué le añade a la hermosura	
el rigor que la ilumina?	
¿Con el desdén es hermosa	
la que sin desdén fue tibia?	
¿El desprecio no es injuria?	235
¿La que desprecia no irrita?	
Pues la que no pudo afable,	

201 *Precio*: «estimación, importancia o crédito» (*Autoridades*).

204 la *ms* : lo *ed*

215 *producido ms* : producía *ed*. Lectura sin sentido en el *ms*.

224 en *ms* : a *ed*

227 natural *ms* : neutral *ed*

¿por qué os arrastra enemiga?
 La crueldad a la hermosura
 el ser de deidad le quita. 240
 ¡Pues qué! ¿Para mí la ensalza
 lo que para sí la humilla?
 Lo tirano se aborrece,
 pues a mí, ¿cómo me obliga?
 ¿Qué es esto? ¿Amor? ¿Es acaso 245
 hermosa la tiranía?
 No es posible, no, esto es falso;
 no es esto amor, ni hay quien diga
 que arrastrar pudo inhumana
 la que no movió divina. 250
 Pues ¿qué es esto? ¿Esto no es fuego?
 Sí, que mi ardor lo acredita; [72v]
 no, que el hielo no le causa.
 No puede ser, no es posible;
 no, que a la razón implica. 255
 Pues ¿qué será? Esto es deceo.
 ¿De qué? De mi muerte misma.
 Yo mi mal querer no puedo,
 pues ¿qué será? ¿Una codicia
 de aquello que se me aparta? 260
 No, porque no lo quería
 el corazón. ¿Esto es tema?
 No. Pues, alma, ¿qué imaginas?
 ¿Bajesa es del pensamiento?
 No es sino soberanía 265
 de nuestra naturaleza,
 cuya condición altiva
 todo lo quiere rendir,
 como superior se mira.
 Y habiendo visto que hay pecho 270
 que a su halago no se rinda,
 el dolor de este desdén
 le abrasa y le martiriza,
 y produce un sentimiento,
 con que a decear se obliga 275
 vencer aquel imposible.

253 en la ed., después de este verso lee: «sí, que el pecho lo publica». Falta este verso en el ms., dañando la alternancia de la rima.

262 Tema: «porfía, obstinación» (*Autoridades*).

Y, ardiendo en esta fatiga,
como hay parte de deceo
y este deceo lastima,
parece afecto de amor, 280
porque apetece y aspira,
y no es sino un sentimiento
equivocado en caricia».

Esto la razón discurre,
mas la voluntad, indigna, 285
toda la razón me arrastra
y todo el valor me quita.
Sea amor o sentimiento,
nive, ardor, llama o ceniza,
yo me abrazo, yo me rindo 290
a esta furia vengativa
de amor contra la *que tú*
de mi libertad tranquila.

Y sin esperanza alguna
de sosiego en mis fatigas, 295
yo padezco en mi silencio,
yo mismo soy de las iras
de mi dolor alimento:
mi pena se hace a sí misma,
porque, más que mi deceo, 300
es rayo que me fulmina.

Aunque es tan digna la causa,
el ser la razón indigna,
pues mi ciega voluntad
se lleva y se precipita 305
del rigor, la crueldad,
del desdén, la tiranía,
y muero, más que de amor,
de ver que a tanta desdicha
quien no pudo como hermosa 310
me arrastrase como esquivia.

Fin

280 afecto *ms* : efecto *ed*

289 *nive ms* : nieve *ed*

290 abrazo *ms* : abraso *ed*. En este caso el ceceo del ms. podría llevar a confusión del término.

292 la que tú *ms* : quietud *ed*. La lectura no tiene sentido y hay que entender según la de la edición.

306 la *ms* : de la *ed*

19. Retrato [de *La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona*]⁵⁴⁸

Digo que era tan hermosa	[73r]
que la respeté por diosa	
por su hermoso parecer;	
porque era toda ella junta	
un cielo y suelo abreviado,	5
trayendo en su fas cifrado	
lo que Apolo en ambos juntó.	
Del cielo vi las estrellas	
en sus celestiales ojos;	
de luna y sol los despojos,	10
también vi en sus <i>hebres</i> bellas;	
vi dos iris hechos arcos	
negros de sus bellas niñas,	
que eran contra dulces riñas	
flechas de sus ojos sarcos;	15
y así vi que era su campo	
una frente celestial	
hecha de claro cristal,	
que es el Creta en que me <i>entrompo</i> ,	
aunque una naris de nieve	20
hasía el cielo distinto	
del suelo que agora pinto	
en esta descripción breve.	
Dos mejillas vi en Marica,	
nombre venturoso suyo,	25
que de <i>tu</i> beldad arguyo,	
que eran rosas de Latona,	
pues eran blancas y rojas,	
con proporción tan notable	
que ambas en su rostro afable	30

⁵⁴⁸ Se coteja con Toribio Jiménez, Francisco, *La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona*, f. 246v-247r.

11 *hebres ms* : hebras *impr*. Error en el ms.

16 *Campo*: «Metafóricamente usan de esta voz los poetas por espacio dilatado, como el cielo, el mar» (*Autoridades*).

19 *entrompo ms* : entrampo *impr*. Error en el ms. *Creta*: isla de Grecia; hace referencia aquí al famoso laberinto construido por Dédalo para encerrar al Minotauro.

21 *hasía ms* : haz a *impr*; *distinto ms* : distinto *impr*

24 *Marica ms* : Madrona *impr*. Se refiere a la santa Madrona, protagonista de la obra.

26 *tu ms* : su *impr*. Sin sentido en el ms.

27 *Latona*: diosa de la noche en la mitología romana.

trasladaron mis congojas;	
de cuyo huerto el portal,	
angosto por ser divino,	
era, según imagino,	
de un encendido coral,	35
dentro de quien blancas perlas	
vi menudas. ¿«Perlas» dije?	
Ya su verdad me corrige,	
si es que <i>acierte</i> bien a verlas.	
Eran aljófares tales,	40
que hasta <i>al</i> rosío del alba	
hace a su <i>pequeña</i> salva,	
porque ni admiten iguales.	
En blancura era su cuello,	
tan cristalino y bizarro	45
como lo es de Apolo el carro,	
por serlo del sol tan bello.	
Eran las manos perfetas	
que vi, en talle tan gentil,	
<i>en</i> fertilisado abril	50
de lirios, <i>asancar</i> , mosquetas.	
No <i>es</i> más de ella y es harto	
lo visto, pues <i>no</i> solo esto	
le <i>entragué</i> memoria y seso,	
de quien apenas le aparto.	55

39 *acierte ms* : *acerté impr*. Lectura errónea en el ms.

41 *al ms* : *el impr*. Lectura errónea en el ms. *del ms* : *de la impr*

42 *pequeña ms* : *pequeñez impr*. Lectura sin sentido en el ms. *Hacer salva*: en el sentido de ‘rendir homenaje’. El rocío rinde homenaje, como a alguien superior, a los dientes, en cuanto a su pequeñez, vista como algo delicado y ajustado al canon de belleza.

43 *ni ms* : *no impr*

46 En en ms.: <-el/de>.

47 *del ms* : *de impr*

50 *en ms* : *un impr*. Lectura sin sentido en el ms.

51 *asancar ms* : *azahar impr*. Error en el ms.

52 *es ms* : *vi impr*. Lectura sin sentido en el ms.

53 *no ms* : *por impr*. Lectura sin sentido en el ms.

54 *entragué ms* : *entregué impr*. Error en el ms.

20. Relación de la comedia *Para vencer amor, querer vencerle* de Don Pedro Calderón de la Barca⁵⁴⁹

(Margarita)

Señor Don César Colona,	[73v]
que sea la ilustre sangre	
<i>vestra</i> la mejor de Italia	
me está a mí mejor que a nadie,	
pues siendo primos hermanos	5
los dos, es cosa constante	
que el oro de nuestros pechos	
brille con un mismo esmalte.	
De ser galán y valiente,	
la fama el informe os hace,	10
pues siendo en la corte Adonis,	
sois en la campaña Marte.	
Vuestro ingenio en todas cuantas	
buenas letras hay atrae,	
sin pesadeces de docto,	15
con blanduras de elegante.	
En fin, no hay parte ninguna	
de todas las buenas partes	
que hasen amable un sujeto,	
que en vos, César, no se hallen.	20
Hasta la de amor en vos	
tan perfeta está que nadie	
supo adorar más rendido,	
supo querer más constante,	
siendo así, que esta pasión	25
es el crisol del examen	
de todos, porque ni noble,	
ni entendido, ni galante,	
ni valiente sabe ser	
el hombre que amor no sabe.	30

⁵⁴⁹ Se coteja con Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, VI, pp. 1220-1226.

1 *César Colona*: sobrino del Duque de Ferrara, primo y prometido de Margarita, emisora de la relación.

3 *vestra ms*: vuestra *ed*. Lectura sin sentido en el ms.

6 *Constante*: 'firme, cierta, constatada'.

11-12 La alusión al bello y joven Adonis y al dios romano de la guerra, ambos amantes de Venus, se usa para destacar lo galán y la condición guerrera de César.

15 *pesadeses ms*: pareceres *ed*

25 *así ms*: así *ed*

26 *crisol del ms*: cristal el *ed*

27 *todos ms*: todas *ed*

30 *amor ms*: amar *ed*

Yo, que de tantas finezas,
 bien que *indignes* de emplearse
 tan mal, el objeto he sido,
 lo dijera, si no hallase
 tan presto el inconveniente 35
 del haber —necia ignorante—
 entre vuestros rendimientos
 de encontrar con mis crueldades;
 en cuya disculpa hablara,
 si ya tantos ejemplares 40
 como hay en el mundo no trataran
 de disculparme, [74r]
 puesto que de Amor y Venus
 en los sagrados altares,
 de agradecidas finezas 45
 tan pocas lámparas arden.
 Pero esto ahora no es del caso,
 pasemos más adelante.
 El gran duque de Ferrara,
 tío de los dos, que yase 50
 en mejor imperio, adonde
 son eternas las edades,
 sin hijos murió, de suerte
 que concurrimos iguales
 al derecho del estado, 55
 pudiendo el mío fundarse
 —aunque hembra soy de hembra— en ser
 hermana mayor mi madre;
 a quien representó el vuestro
 que, aunque lo fuese, me hace 60
 incapaz el ser mujer,
 y que así es fuerza que pase
 a vos, porque sois varón.
 ¡Oh mal haya ley infame
 que dice que las mujeres 65
 no son de mandar capaces!
 El pleito, pues, no es posible

32 *indignes ms* : indignas *ed*

38 *Encontrar con*: «Topar uno con otro, o una cosa con otra, allegarse, ponerse o estar juntas una cosa con otra» (*Autoridades*).

41 En la *ed.*, este verso y el siguiente leen así: «como hay en el mundo no / trataran de disculparme». El *ms.* separa mal los versos.

59 *Representar*: «declarar, referir» (*Autoridades*).

decidirse hasta que acabe
 el emperador las guerras
 que por su persona hace 70
 con los esguízaros, donde
 pretenden los alemanes
 del águila de dos cuellos
 tremolar los estandartes,
 porque siendo *aquesto* estado 75
 dende sus antigüedades
 feudatario del imperio,
 es jurado vasallaje
 hasta que última sentencia
 del mismo de no gozarle 80
 ninguno, haciendo en sus manos
 pleitesías y *humanajes*.
 Esta dilación fue causa
 de que unos y otros tratasen
 convenirnos, y jugando 85
 el más conveniente y fácil
 medio que entrambas acciones
 en sola una se juntasen,
 fue nuestro casamentero
 el vulgo, cuyo dictamen, 90
 de unos, César, aplaudido,
 dio motivos a mi padre
 para que una y muchas veces
 o ya imperioso me mande
 o ya templado me ruegue 95
 que con vos, César, me case.
 Yo, que por mi natural [74v]
 condición tan arrogante,

68 decidirse *ms* : resolverse *ed*

70 hace *ms* : trae *ed*

71 *Esguízaros*: se refiere a los suizos.

72 pretenden los *ms* : presumen sus *ed*

73 *Águila de dos cuellos*: en la bandera del Sacro Imperio Romano Germánico figura un águila bicéfala.

75 *aquesto ms* : *aqueste ed*

76 dende *ms* : donde *ed*

77 *Imperio*: se refiere al Sacro Imperio Romano Germánico.

79 última sentencia *ms* : a leer la sentencia *ed*

80 del mismo *ms* : él mismo *ed*

82 *humanajes ms* : homenajes *ed*. Error en el *ms*.

85 *Convenir*: «ser de un mismo parecer y dictamen, conformarse con el de otros y sentir y seguir lo propio que ellos» (*Autoridades*).

91 unos *ms* : vos *ed*

tan altiva, tan soberbia	
soy que jusgo no haber nadie	100
que me meresca un desprecio	
ni que me deba un desaire,	
estudiando no el desvío,	
sino el <i>serle</i> agradable,	
que aun la inclinación es fuerza	105
que se aproveche del arte,	
mil días ha que divertía	
esta plática, hasta hallarme	
hoy tan vencida a su ruego	
que, pasándose lo afable	110
a cruel, temí en <i>tu</i> voz,	
las iras de su semblante.	
Aquesto me ha ocasionado	
a darle aquel sí, sin darle	
las reservadas disculpas	115
que acá, en la guardada cárcel	
de mi silencio, no osan	
a romper, ni aun con el aire	
de mis suspiros, la línea	
que yo les puse por margen.	120
Y supuesto que con él	
preciso es que me embaracen	
su respeto y mi temor,	
solicito, perdonadme,	
que con vos mis sentimientos	125
cara a cara se declaren.	
Yo, don César, como he dicho,	
conosco las buenas partes	
que hay en vos, las conveniencias,	
las dichas, las igualdades	130
y las finezas que os debo,	
mas todo esto no es bastante	
a que en un día el afecto	
de extremo a extremo se pase.	
Desde que nací, os miré	135

104 *serle ms* : *hacerle ed*. La lectura del ms deja un verso hipométrico.

106 *Arte*: «maña, destreza, sagacidad y astucia de alguna persona» (*Autoridades*).

107 Mil días ha *ms* : Ha mil días *ed*

111 *tu ms* : *su ed*. Carece de sentido en el ms.

121 *Supuesto que*: 'aunque'. En el ms.: con él <-precio>.

122 *preciso es ms* : *es fuerza ed*

como a mi primo, y no es fácil
 miraros hoy como a esposo
 sin dar tiempo a que el carácter
 impreso de tantos días
 se *sobre, par* que halle 140
 una imagen en el lugar
 adonde dejé otra imagen.
 Demás que, como os miré
 como pariente, me hace
 el miraros como a dueño 145
 una novedad tan grande,
 un desagrado, un *honor*,
 un miedo, un temor cobarde,
 un embaraso, un respeto,
 un no sé cómo le llame, 150
 si ya el nombre no me *enseña*
 esos astros celestiales,
 pues ellos, don César, solos,
 sin dar la razón lo saben . [75r]
 «La sangre sin fuego *herve*», 155
 dicen adagios vulgares;
 pues ¿no será tiranía
 añadir fuego a la sangre?
 Fuera de esto, conveniencias
 de hacienda no son bastantes 160
 para que por *ellos* yo
 sujete mis vanidades.
 Y en fin, para que en discursos
 tanto tiempo no se gaste:
 yo os quiero para pariente, 165
 no para esposo ni amante.
 El sí que a mi padre he dado
 de miedo fue de mi padre;
 la voz, a excusas del alma,

136 En el ms.: pr<-o+i-pri\mo>.

140 sobre *ms* : borre *ed*; par *ms* : para *ed*. Error en el ms.

141 el *ms* : om *ed*.

143 que *ms* : de que *ed*

143 miré *ms* : miro *ed*

147 honor *ms* : horror *ed*. Lectura sin sentido en el ms.

151 enseña *ms* : enseñan *ed*. Falta concordancia en el ms.

154 sin dar la razón *ms* : en buena razón *ed*

155 *herve ms* : hierva *ed*. Error en el ms. *La sangre sin fuego hierva*: «pondera la fuerza del parentesco y los efectos que causa para el afecto y cariño» (*Autoridades*).

161 ellos *ms* : ellas *ed*. Falta concordancia en el ms.

la pronunció tan cobarde	170
que, por que <i>él</i> no la oyese,	
acudió luego a negarse	
en lágrimas y suspiros,	
que ahora por testigos salen	
de que son vuestros placeres	175
nacidos de mis pesares	
Si sois noble, una mujer	
os suplica que le ampare	
vuestro valor y la libre	
de una fuerza que le hacen;	180
si sois valiente, rendida	
hoy a vuestras plantas yace,	
pidiendo perdón, si es	
ofenza que os desengañe;	
si sois entendido, os ruego	185
que vuestro ingenio repare	
en que una estrella rebelde	
se vence mal, nunca o tarde;	
y en fin, amante sois,	
os dice que, como amante,	190
pongáis su amor en olvido,	
que es la fineza más grande	
que podéis hacer por ella,	
logrando las vanidades	
de noble asín, y de valiente,	195
de entendido y de constante;	
advirtiéndole que, si os debo	
la fineza de dejarme,	
ha de ésser con condición	
que no ha de saber mi padre,	200
vasallo, deudo ni amigo	
que de mí la causa nace,	

169 *A excusa*: «Lo mismo que a escondidas, encubierta y ocultamente» (*Autoridades*).

170 *la ms* : *le ed*.

171 *él ms* : *ella ed*. Error en el ms. *la ms* : *le ed*. Leísmo en la ed.

172 *negarse ms* : *negarle ed*

178 *le ms* : *la ed*. Leísmo en el ms.

180 *le ms* : *la ed*. Leísmo en el ms.

183 En el ms.: si es <-ofensa>.

185 *ruego ms* : *ruega ed*

189 *Y ms* : *Y si ed*. Error en el ms.

195 *asín ms* : *así ed*

197 Instrucción escénica detrás de este verso en la ed.: «Esto yéndose».

199 *ésser ms* : *ser ed*. Influencia de catalán en el manuscrito.

que *otros muchos* hallaréis
para embarazar que pase,
que es primera mi gusto 205
el casamiento adelante.
Y cuando no baste esto,
el saber, don César, *basta*
que yo me caso forzada;
ved si será bien que os llame 210
«esposo y dueño» después
quien esto os ha dicho antes.

21. Relación de la comedia⁵⁵⁰

Aunque no es de amantes finos, [75v]
Amarilis soberana,
quejarse de los desdenes
de la deidad que idolatra,
es preciso muchas veces, 5
por ser esta ley tan ardua,
o interpretar su sentido,
o llegar a quebrantarle.
Asentado este principio
para que después me valga, 10
quiero ahora referirte
rostro a rostro y cara a cara,
la lastimosa tragedia
de mi pérdida esperanza,
no por *presunción* alguna 15
de que en ti jusgue ignorancia
de la materia presente,
sí por que desengañada
entiendas, conosci, sepas,
y discurras a la clara 20
que, aunque callo y disimulo
tus cautelas y tus trampas,
discurro tus pretenciones,

203 *otros muchos ms* : otras muchas *ed*. Falta concordancia en el ms.

205 *que es primera mi gusto ms* : puesto que no es gusto mío *ed*. La lectura del ms., dificultada por una abreviatura que se ha interpretado como *primera*, carece de sentido y da un verso heptasílabo.

208 *basta ms* : baste *ed*. La lectura de la *ed* tiene más sentido.

212 Instrucción escénica detrás de este verso en la *ed*.: «Vase».

⁵⁵⁰ Comedia no identificada

15 Error, por «presunción».

advierto tus pataratas,		
conosco <i>tu</i> disimulos,	25	
entiendo todas tus mañas,		
sé tus falsas intenciones,		
y no se me esconde nada.		
Perdona la indiscreción		
de hablar con licencia tanta,	30	
porque quien habla ofendido		
y en tan injuriosa causa		
de la razón que le sobra,		
las <i>atiquetas</i> le faltan.		
No ignora tu discreción	35	
los anhelos y las ansias,		
con que combatió tu amor		
de mi voluntad la plasa.		
Aquí amor calificaste		
tu capacidad de rara,	40	
inventando cada instante		
nuevos ardides y trasas,		
ya de equívocos sutiles,		
ya de amorosas palabras,		
ya de señas, ya de gestos,	45	
y otras invenciones varias		
que inventa ciego el amor		
en ocasiones tamañas.		
Estos, pues, gestos y señas,		
equívocos y palabras,	50	[76r]
para combatir mi fuerte		
fueron eficaces balas,		
pues apenas vi venir		
así a mi fuerte su carga,		
cuando me di por vencido.	55	
Mas resolviendo en el alma		
lo que el docto Salomón		
en sus proverbios demanda,		
si puede hallarse en el mundo		
una mujer de constancia,	60	

24 *Patarata*: «demostración afectada de algún sentimiento o cuidado» (*Autoridades*).

25 Error por «tus».

34 Debería leerse «etiquetas».

57-60 Remite a Proverbios, 31, 10.

58 *Demanda*: «preguntar» (*Autoridades*).

60 *Constancia*: remite a Proverbios, 31, 10.

y resolviendo también
que no responde palabra,
sino *quédese* suspensa
la duda como se estaba,
entendí, y entendí bien, 65
que sería cosa extraña
encontrar una mujer
dueña de prenda tan alta,
cuando la naturalesa
de seso las hizo flacas. 70
Conque resolví prudente
que la entrega de mi plaza
se dilatase algún tiempo,
que aunque con grandes instancias
la voluntad importuna 75
instaba para entregarla,
cobarde el entendimiento,
mostraba grande repugnancia,
diciendo que no debía
rendirse con priesa tanta, 80
sino resistir constante
a tus importunas ansias,
hasta llegar a apurar
si las que tierna declaras
son parte de tu cariño 85
o abortos de tus mañas.
Y así, conferido el caso
con las potencias del alma,
tomando el mejor consejo
o aquel que más me agradaba, 90
determiné resistirme,
(aunque fue empresa bien ardua),
por que no me sucediese
lo de aquel pastor del arpa,
lo que a San Pedro y Sansón, 95
y otras personas sanctas
y entendidas ha pasado,

63 Debería leerse «quédase».

71 En el ms.: resolví <-también>.

73 En el ms.: se <-de>.

83 *Apurar*: «Averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa» (*Autoridades*).

87 *Conferir*: «Tratar, comunicar y consultar algún negocio o materia con otro, examinando las razones que hay en pro y en contra, para asegurar el acierto en la resolución» (*Autoridades*).

que, siendo tan sublimadas, llegaron a ser ultraje de deidades simuladas,	100	
a más no poder hermosas, y por consiguiente falsas. Prosiguiendo tu afición, fuiste atacando la plaza, doblando las baterías,	105	
hasta que de mi constancia viste postrado el valor, siendo alfombra de tus plantas el que pocos días antes fue trono de mi arrogancia;	110	
porque puesto que en mí vea (¡o cuántos así se engañan!), te consebí tan constante que jusgué que no bastaran para doblar tu valor	115	[76v]
cuantos la rueda <i>daría</i> de la Fortuna infortunios carrease presurada. Luego te entregué las llaves de mi pecho, y con el alma	120	
idolatrando mi afecto esa deidad soberana, ese asombro de hermosuras y esa belleza tan rara, tan fuera de mí vivía	125	
que mil veces preguntaba a mí mismo por mí mismo y a mi cuerpo por mi alma, y aun no digo mucho en esto, porque siendo verdad clara	130	
que el alma no tanto habita donde anima como do ama, amando yo la beldad, no es mucho que preguntara por mi alma muchas veces,	135	
no sabiendo en dónde estabas.		

106 En el ms.: mi <-forzada>.

112 Lectura sin sentido en el ms. Debería leerse «a».

116 Error en el ms. Debería leerse: «varia».

Rendida mi voluntad a fuerzas tan soberanas, milité bajo tu imperio con humildad cortesana,	140	
amante seguí tus pasos, leal admití tus ancias, cortés padecí tus iras, tierno idolatré en tus aras, adorando tu deidad de cielo con esperanzas.	145	
Lo que en este galanteo logré de dichas, de gracias, de gustos y pasatiempos, de finezas, de palabras,	150	
de ternuras, de favores, y conversaciones varias, lo sabes tú, arrepentida, y yo lo siento con tantas y tan excesivas penas	155	
que, no cabiendo en el alma, de los ojos cristalinos se salen a las ventanas, liquidados en cristales, corriendo a pedir venganza	160	
de injuria tan <i>elevosa</i> , y de tan injusta infamia. Hasta aquí, hermosa Amarilis, he referido las gracias que ha hallado en tu protección mi afición enamorada;	165	
ahora referiré la procelosa borrasca que exprime mi corazón de contiendas, de venganzas,	170	
de celos, de presunciones, de competencias, de hazañas, de evidencias, de traiciones, de ingratitudes y trampas que he padecido leal,	175	[77r]
hasta que he visto a la clara		

159 *Liquidar*: «Desleir y hacer líquido y corriente lo que tenía consistencia» (*Autoridades*).

161 Error en el ms. Debería leerse «alevosa».

que, apartando tu afición
 con bien cautelosa maña
 del sagrado de mi pecho,
 has llegado a colocarla 180
 en un enemigo mío,
 cual es don Félix de Lara,
 (no es este nombre propio,
 que mi modestia lo calla,
 pues se ofendiera mi honra 185
 sin duda, si lo nombrara).
 Con que, sin faltar un punto
 a lo que la ley me manda,
 me quejo de tus desvíos,
 porque, bien interpretada, 190
 habla allí de los amantes
 que en recíprocas ancias
 se corresponden, y así
 la ley conmigo no habla,
 por estar ya de tu parte 195
 la correspondencia flaca.
 Ya veo que me dirás,
 para encubrir tus marañas
 con más cauteloso ardid,
 que es esta presunción falza 200
 de mi corta inteligencia,
 y que llegar a explicarla
 con osadía tan necia,
 y necesidad tan usada,
 o es loca temeridad 205
 de la pación que me engaña,
 o cautelosa invención
 de algún incendio que abrasa
 nuevamente de mi pecho
 el circo con nuevas llamas. 210
 Mas aquestas soluciones
 no creo que satisfagan
 a las claras evidencias
 y demostración sobrada

179 *Sagrado*: «Metafóricamente significa cualquier recurso o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado» (*Autoridades*).

210 *Circo*: «Todo ámbito en redondo se llama circo, y es lo mismo que cerco» (Covarrubias).

211 *Solución*: aquí se usa en sentido técnico relacionado con otros tecnicismos del ámbito de la lógica, como *demonstración*, *impugnar*, *argumento*, *prueba*.

con que obras en ti desvío, 215
 y así es forsoso que entrambas
 partes de tu solución
 queden a un tiempo impugnadas.
 ¡Oh, si pudiese esta vez,
 ajustando las palabras, 220
 componer el argumento
 en Darii, y ¡cuán acertada
 sería la impugnación!
 Ciertamente no necesitara
 de otra prueba que mejor 225
 ni aun con persuasiva tanta
 te pudiese convencer,
 pues es de tanta eficacia
 este modo para el seso
 con que te miras dotada 230
 que todo sin él se niega,
 y nada sin él se alcanza.
 Llegando, pues, a impugnar
 las soluciones que dabas,
 digo, cuanto a la primera, 235
 que no es presunción muy falsa
 haber visto con mis ojos... [77v]
 ¡Ay cielos! ¡La habla me falta!
 La *lenga* se me estorpece,
 y se me entenece el alma 240
 al referir... ¡ah, infortunios!,
 al referir... ¡ah, desgracia!,
 al referir... ¡Dio!, ¡cielos!,
 no sé si diga una infamia,
 mas no: llámese infortunio; 245
 y aunque lo ladre la insana
 y la macilenta envidia,
 sea timbre de su gala
 ser infortunio, y ser mío,
 pues que me cuesta mis ansias. 250
 No es, digo, no, presunción,
 ni es presunción ni falsa

222 En el ms.: acertada <-sería>. *El argumento en Darii*: se refiere al silogismo en Darii.

239 Debería leerse: «lengua».

243 Debería leerse: «Dios».

246 *Ladrear*: «Murmurar o hablar con rabia o enojo contra alguno» (*Autoridades*).

248 *Timbre*: «metafóricamente se toma por cualquier acción gloriosa, que ensalza, y ennoblece» (*Autoridades*).

haber visto con mis ojos
 que en mil ocasiones varias
 hablabas con él a solas, 255
 y recelándote (¡ah falsa!)
 de que mis ojos lo vieran,
 con advertencia buscabas
 los lugares más ocultos,
 dando a la luz las espaldas; 260
 no es tampoco presunción
 haber visto yo a la clara
 mil recados de tu parte
 para don Félix de Lara.
 Mas si estos dos argumentos 265
 a convencerte no bastan,
 bastará el haberte dado
 por sentida y agraviada
 en ocasión que, ignorante,
 y sin querer agravarla, 270
 ofendí su estimación,
 aunque la ofensa fue baja
 y de muy poco momento.
 Mas, al fin, ella fue causa
 de que saliste de madre 275
 para defender su capa,
 que a una afición cariñosa,
 si fácilmente se calla,
 con dificultad se oculta,
 porque tiene unas entrañas 280
 el amor no *concido*
 que, las cosas que nos pasan,
 del modo que son las dicen,
 sin crecerlas ni menguarlas.
 Con estos tres argumentos 285
 bastantemente impugnadas
 quedarán tus soluciones.
 Ahora solo me falta
 (suponiendo que darás

273 *Momento*: «Se toma también por importancia, entidad o peso, y así se dice cosa de poco momento» (*Autoridades*).

276 *Defender uno su capa*: «Impedir que nadie le ofenda en la vida, hacienda, honra o derecho que tiene a alguna cosa, sino mantenerlo con tesón, esfuerzo y habilidad» (*Autoridades*).

278 En el ms.: fácilmente <-fue>.

281 Error por «conocido».

solución a estas palabras) 290
 hablar con resolución,
 y decirte cara a cara
 que uno o otro de los dos,
 o yo o don Félix de Lara,
 ni hemos de hablarte jamás 295
 ni hemos de entrar en tu *ca*[...],
 porque, no hasiéndolo así,
 me ofende y no me paga.

Finis

22. Relación de la comedia nombrada *También se ama en el abismo* [78r-80v]⁵⁵¹

23. Relación de la comedia [*La segunda Celestina*]⁵⁵²

Ya sabes cómo Doña Ana [80v]
 de Ribera, mi enemiga,
 por que más serca muriese,
 junto a tu casa vivía
 en poder de un tío suyo, 5
 mientras que su padre venía
 en la flota de un gobierno,
 conque antes pasó a las Indias.
 Amante, pues, de sus luces,
 en continua porfía 10
 de mis quejas, *el* anhelo
 de mis suspiros propicia,
 vine a tener su deidad.

296 En el ms.: <-porque así> ni. *ca*[...]: Final del verso ilegible debido a la encuadernación. Supuestamente se lee: «casa».

298 *Pagar*: «Complacer, agradar, satisfacer o dar gusto» (*Autoridades*).

⁵⁵¹ Este texto ha servido para cotejarse con la relación del mismo título que aparece en MSS/17519, y no se transcribe aquí.

⁵⁵² Se coteja con Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, pp. 50-57.

1 sabes *ms* : sabéis *ed*. *Doña Ana*: amada de Don Juan, emisor de este parlamento.

3-8 En la ed. estos versos están puestos en boca de Muñoz, criado del protagonista. Eso explica la variante del v. 3 y el desajuste de sentido de «tú» en v. 4.

3 muriese *ms* : murieses *ed*

6 que *ms* : *om ed*. Verso hipermétrico en ms.

10 en *ms* : a la *ed*. Error y verso hipométrico en el ms.

11 el *ms* : al *ed*

¡Oh, cuánto el ruego conquista!
 No digo bien, ¡la fortuna! 15
 que en bellezas peregrinas,
 para conseguir favores,
 no hay méritos sino dichas.
 Amante y correspondido,
 ondas surcaba tranquilas 20
 en los piélagos de amor,
 cuando una noche enemiga
 que iba a hablarla por la reja
 de un jardín, hallo que hasían
 seña a un hombre, que embosad[o] 25
 —¡no sé cómo lo repita!—
 se llegó a hablar a la reja,
 pero la voz tan remisa
 que nadie persibir puede,
 bien que el alma me decía: 30
 «Esa es doña Ana, ese es
 amante que solicita
 sus favores y tu muerte. [81r]
 ¡Ah, villana tiranía
 de los celos, pues que matas 35
 solo con lo que imaginas!».

Dígalo yo, pues, celoso, *diga*
 está bien exagerada
 o la razón o la ira.
 Embestí con mi contrario, 40
 y a breve rato una herida
 recibió; luego al ruido
 advirtiéndolo que venía
 gente y que sacaban luces,
 fue en los dos cosa precisa 45
 el retirarnos, por que
 no pudiese la *milicia*
 colegir contra doña Ana

20-21 Motivo clásico de la navegación de amor.

23 Laísmo en el ms. y la ed.

25 Lectura dudosa en el ms. por la encuadernación.

29 nadie *ms* : nada *ed*; puede *ms* : pude *ed*

31 esa *ms* : ella *ed*

37 En la ed. este verso y el siguiente leen: «Dígalo yo, pues celoso, / que, con que celoso diga». El ms. da un verso decasílabo y sin sentido.

46 En el ms: por que <-no pudiese>.

47 *milicia ms* : *malicia ed*. Error en el ms.

alguna sospecha indigna.	
Nunca pude averiguar	50
quién fuese el que se oponía	
a mi amor, conquie el despejo	
me obligó que a pocos días	
determinase pasar	
a Flandes, sin dar noticia	55
a la causa de mis daños,	
por no encontrar con su vista	
satisfacción a mi agravio,	
que en ofenzas conocidas	
es infamia el procurarla,	60
y el procurarla es pedirla.	
Tres años estuve en Flandes	
hasta que ha sido precisa	
mi vuelta a Sevilla, a causa	
de que mis deudos me avisan	65
que de un mayorasgo que	
de mi parte se litiga	
importaba mi asistencia	
para afianzar mi justicia.	
Y en esta última jornada,	70
para no entrar con el día	
en la ciudad, excusando	
cumplimientos y visitas,	
me adelanté de vosotros	
a <i>festejar</i> en la orilla	75
de Guadalquivir. Aquí	
empieza la peregrina	
historia de otro suceso	
de que no tenéis noticia.	
<i>Festejando</i> , pues, del Betis	80
en la ribera florida,	
llegué a un bosque, tan suave	
por la sonora armonía	
de las aves, tan fragante	
por los ámbares que respiran	85

52 despejo *ms* : despecho *ed.* *Despejo*: «arrojo, temeridad, audacia, atrevimiento, osadía» (*Autoridades*). Parece tener más sentido la lectura de la *ed.*

63 En el *ms.*: ha sido precisa <-mi vuelta>.

66 En el *ms.*: que <-de mi parte>.

75 festejar *ms* : sestear *ed.* Lectura sin sentido en el *ms.*

80 Festejando *ms* : Sesteando *ed.* Lectura sin sentido en el *ms.* *Betis*: 'nombre antiguo del río Guadalquivir'.

las rosas, que mal pudiera
 distinguir veloz la vista
 unas flores que cantaban
 de unos pájaros que olían.
 Absorto y confuso estaba 90
 entre aromas y armonías,
 cuando un lento estruendo escucho
 entre las ramas vecinas,
 que, negando el paso al sol,
 verde sombra *era* del día; 95 [81v]
 la vista aplico por unas
 tenaces hiedras que hacían
 maridajes con los sauses,
 y lentamente movían
 cuantos verdes corazones, 100
 cuando el viento las irrita,
 temorosamente laten,
 vistosamente palpitan.
 Una hermosa casadora
 era la que discurría 105
 lo enmarañado del bosque,
 tan bella, *ten* peregrina...
 Mas querer encarecerla,
 más que aplauso, es grosería,
 que no es grande la hermosura 110
 que es capaz de encarecida,
 ni el pensamiento pudiera
 —que es quien más perfecto pinta—
 bosquejar de sus reflejos
 aun las luces más remisas, 115
 pues contra el común concepto,
 solo en su beldad se mira
 una perfección que es menos
 imaginada que vista.

85 respiran *ms* : espiran *ed*

87 distinguir *ms* : distinguir *ed*

95 *era ms* : eran *ed*. Falta concordancia en el ms.

98 maridajes *ms* : maridaje *ed*. *Maridaje*: «la conformidad con que dos cosas se corresponden entre sí» (*Autoridades*).

101 las *ms* : los *ed*

102 temorosamente *ms* : temerosamente *ed*

107 *ten ms* : tan *ed*. Error en el ms.

115 *Remisa*: ‘floja’; según *Autoridades*, esta palabra se remite a cada una de las cuatro calidades, cuando no tiene la «intensión» (‘ardor, eficacia’) que le corresponde.

Era el exterior adorno	120
del justillo y la basquiña	
azul y plata, que ya	
que algún color se permita	
a la hermosura del cielo,	
pareció cosa precisa	125
que, habiéndose de vestir,	
del mismo cielo se vista.	
Azules y blancas plumas	
los bellos risos matisan,	
que las insignias de Marte	130
eran de Venus insignias;	
pero de las negras trenzas,	
noche que envidiaba el día,	
entre el penacho mezcladas	
en confusión peregrina,	135
a la discreción del viento	
que mansamente respira,	
volaban trenzas y plumas,	
que unas peina y otras riza.	
Lo licencioso del traje	140
el pequeño pie a la vista	
en dos átomos permite,	
y dijo el alma rendida:	
«Ya conosco que eres sol,	
pues los átomos animas».	145
Pero tan <i>imperseptible</i> ,	
celosas <i>las</i> encubrían	
pequeñas rosas de nácar,	
que cuando las solicita	
más descubrir el deceo,	150

121 *Justillo*: «vestido interior ajustado al cuerpo» (*Autoridades*). *Basquiña*: «ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo» (*Autoridades*).

125 *Precisa*: ‘necesaria’.

130 *Insignias de Marte*: se refiere al penacho de plumas que se menciona más adelante. Aquí la insignia aumenta su belleza, convirtiéndose en insignia de Venus. *Penacho*: «el adorno que artificioosamente se forma de plumas vistosas de algunas aves, para poner encima de las celadas y morriones» (*Autoridades*).

131 eran *ms* : ya eran *ed*. En el *ms*.: <-ya> eran.

136 *A discreción*: ‘al arbitrio, a la voluntad’.

140 *Licencioso*: «que usa de demasiada licencia» (*Autoridades*).

145 *Átomo*: «se suele llamar por su pequeñez las moticas que andan por el aire tan imperceptibles que solo las vemos al rayo del sol cuando entra por los resquicios de las ventanas, y las llaman átomos del sol» (*Autoridades*).

146 *imperseptible ms* : *imperceptibles ed*. Falta concordancia en el *ms*.

147 *las ms* : *los ed*. Falta concordancia en el *ms*.

si por *las* selva florida
 mueve las ligeras plantas,
 apenas se distinguía
 la flor del lazo que huella
 con la misma flor que pisa. 155
 Una grave escopeta
 la diestra mano fulmina, [82r]
 dando a entender su hermosura
 que, por que nada se exima
 de lo humano ni lo bruto, 160
 lleva en armas indecisas
 el plomo para las fieras,
 para los hombres la vista.
 Cansada, pues, de dar muerte,
 o cansada de dar vida 165
 a las flores y a los brutos,
 que unas con la huella anima
 y otros con el plombo hiere,
 a la margen se reclina
 de un arroyo, cuyas ondas, 170
 fulminadas de su vista,
 cristalinas llamas vierten,
 centellas nevadas rizan.
 No hubo flor en la ribera
 que no *llora* su ruina; 175
 mas, ¿qué esperaban las flores
 cuando las ondas ardían?
 De las destrosadas fieras
 las blancas manos teñidas
 lava *el* cristal undoso, 180
 sin que el cristal las *distingua*.
 Corta el agua, y más que aljófara,
 blancas sentellas salpica,
 de cuyo ardor las arenas
 fueron doradas cenizas; 185

151 *las ms* : *la ed*. Falta concordancia en el ms.

153 *destinguía ms* : *distinguía ed*

156 *grave ms* : *grabada ed*. *Grave*: ‘pesado’. Verso hipométrico en el ms.

157 *Fulmina*: aquí este término aparece con valor factitivo. Es decir, ‘la diestra mano hace que una escopeta arroje rayos’.

168 *plombo ms* : *plomo ed*. Error en el ms.

175 *llora ms* : *llore ed*. Lectura errónea en el ms.

180 *el ms* : *en el ed*. Verso hipométrico en el ms.

181 *distingua ms* : *distinga ed*. Error en el ms.

con la mano enciende el agua
 sin valerse de su vista,
 que eran ociosos sus rayos
 donde la *nive* encendía.
 Yo, pues, en tantos ardores 190
 la llama busqué enemiga,
 porque en riesgos tan hermosos
 aun son los peligros dichas.
 Y así, al dejar el arroyo,
 me determiné a seguirla 195
 y a hablarla, bien que al mirarla
 torpes y remisas
 fueron mis voces, porque
 un amor mejor se explica
 cuando no acierta a explicarse, 200
 que en su dulce tiranía
 las palabras mal formadas
 son señal de bien sentidas.
 Pero ella, a mis rendimientos
 hermosa, airada, entendida, 205
 me respondió: «¿Quién ha dicho
 que nunca han hecho *ermonía*
 esquivez, beldad e ingenio?
 Solo lo contrario digan
 las vulgares opiniones, 210
 porque siendo *perferida*
 la porción del alma al cuerpo,
 imperfección fuera indigna
 una perla mal labrada
 y una conxa muy pulida». 215
 Hermosa y discreta, vuelve
 a decir: que no la siga
 me manda; ni a mí me fuera
 posible, pues de la quinta
 adonde se retiraba 220
 salieron a recibirla

188 sus *ms* : los *ed*

189 *nive ms* : nieve *ed*. Error en el ms.

196 a *ms* : om *ed*

197 torpes y remisas *ms* : torpes, tardas y remisas *ed*. Verso hipométrico en el ms. En el ms. lee: remisas <-fueron>.

207 *ermonía ms* : armonía *ed*. Error en el ms.

211 *perferida ms* : preferida *ed*. Error en el ms.

215 *conxa ms* : concha *ed*. *Conxa*: 'concha' en catalán.

casadores o criados. [82v]
 Conque hoy me espera en Sevilla
 lo embarazoso de un pleito,
 de un enemigo las iras, 225
 de doña Ana las traiciones
 y de una beldad esquiva
 el nuevo amor imposible,
 porque aunque ya de su vista
 me ausenté, si va en el alma 230
 impresa, no es medicina
 el que *huye* del acero
 cuando ya llevo la herida.

24. Relación de la comedia nombrada *Rendirse a la obligación*⁵⁵³

Federico
 Estame atento. [82v]
 Yo, generoso español,
 aunque este traje grosero
 me encubre, soy Federico,
 hijo del rey Clodoveo 5
 de Nápoles, que con justa
 aclamación goza el reino
 más fértil de toda Italia,
 logrando, prudente y cuerdo,
 en la fe de sus vasallos 10
 aquel cariño y respeto
 que, de amado y de temido,
 dan a un príncipe supremo
 nombre inmortal, que vincula
 eterno a su mano el cetro. 15
 Vivía en Nápoles yo,
 sin haber sentido el fuego
 de amor, ni sus tiranías,
 ocupado en el honesto
 ejercicio de los libros, 20

221 *recebirla ms* : *recibirla ed*

231 En el ms.: <-posible/medicina>.

232 *huye ms* : *huya ed*. Lectura incorrecta en el ms.

⁵⁵³ Se coteja con: Figueroa y Córdoba, Diego de, *Rendirse a la obligación*, f. 36-42.

4 *Federico*: galán principal y protagonista de la obra.

6 El ms. lee: con justa <-aclamación>.

del bridón en el manejo,
 del negro acero en las líneas,
 de la caza en el experto
 aparato de la guerra,
 y, finalmente, en aquellos 25
 graves heroicos motivos
 que toman los nobles pechos
 para ejercitar iguales
 el valor con el ingenio,
 cuando acaso —que los males 30
 suelen venir sin pretexto—
 llegó a Nápoles un día
 cierto pintor extranjero
 de grande opinión y fama,
 y llevaba algunos lienzos 35
 al rey, mi padre, que siempre
 tuvo a la pintura efecto.
 Entre ellos (¡ay de mí, triste!)
 iba un retrato tan bello
 de una mujer que los ojos 40 [83r]
 recelaron y temieron
 que fuese idea y no copia,
 pues en humano sujeto,
 al parecer, no cabían
 juntos tan raros extremos 45
 de hermosura y perfección;
 tanto que yo, amante y ciego,
 pues al verla le di el alma,
 mudo entre el amor y el miedo,
 creí, turbado y confuso, 50
 haberme rendido a un lienzo.
 «¿De qué original», le dije,
 «procede el hermoso cielo
 de esta copia?». A que responde:

21 *Bridón*: «el que va a caballo a la brida» (*Autoridades*).

22 *Del negro acero en las líneas*: ‘en las líneas de la espada’, en referencia a las trazadas en el aire en su manejo.

24 *Aparato*: ‘apresto, prevención, y lo que es necesario para una obra u otra cosa: como un ejército, armada, viaje» (*Autoridades*).

28 *Ejercitar iguales*: ‘ejercitar como iguales’.

30 *Acaso*: ‘por casualidad’.

31 *Pretexto*: ‘motivo’.

34 *Opinión*: ‘fama’.

37 efecto *ms* : afecto *impr*. *Efecto*: ‘aprecio, calidad, ser y estimación» (*Autoridades*).

38 ellos *ms* : ellas *impr*

45 *Raro*: ‘extraordinario’.

«Este divino sujeto	55
es Margarita, duquesa	
de Bretaña, cuyo imperio	
compite con su hermosura,	
siendo de tan alto empleo	
pretendientes en su corte	60
mil príncipes forasteros,	
que solicitando todos	
tener tan hermoso dueño,	
la festejan y enamoran	
en lícitos galanteos	65
con mil diversos festines.	
Y de aquí a un mes han dispuesto,	
en defensa de su gala,	
unos soberbios torneos	
delante de su palacio,	70
dando <i>a</i> vencedor en premio	
una corona de perlas	
u diamantes, cuyo precio	
vale una ciudad». Yo, entonces,	
rendido a tan noble objeto,	75
sin darle cuenta a mi padre,	
una noche, en el silencio	
de las sombras, me embarqué	
solo con un escudero	
en una nave española	80
que, llevando a popa el viento	
favorable, nos condujo	
en breves días al puerto	
de la ciudad de Bretaña,	
patria, oriente, albergue y centro	85
de la hermosa Margarita,	
donde disfrazado llego,	
y me informo que, entre tantos	
pretendientes forasteros,	
era el más dichoso Enrique,	90
hermano del rey <i>Felisberto</i>	

56 *Margarita*: amada de Federico y protagonista femenina de la obra.

59 *Empleo*: «se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea» (*Autoridades*).

71 *a ms* : al *impr*. Es más correcta la lectura del *impr*.

73 *u ms* : y *impr*

85 *Oriente*: Aquí se equipara figuradamente a Margarita con el sol, y el oriente, el lugar donde nace y cae el sol, es decir, el sitio donde vive la dama.

90 Enrique: pretendiente de Margarita y contrario de amor de Federico.

de Francia, pues merecía		
en público los honestos		
favores de Margarita,		
y que, acabado el torneo,	95	
sería su digno esposo;		
a cuya noticia ciego,		
como celoso, propuse		
solicitar mi remedio		
con la lanza y con el puño,	100	
procurando en los torneos		
quitarle la vida a Enrique.		
Salgo a campaña encubierto,		
donde sus tiendas tenían		
todos los aventureros	105	
hasta el señalado día,		[83v]
habiendo visto primero		
a la hermosa Margarita,		
disfrazado en los festejos		
que en su palacio se hacían,	110	
donde hallé que el pincel necio		
hizo agravio a su belleza,		
pues, al mirar sus luceros,		
era su hermosura más		
<i>cuando</i> su destreza menos.	115	
Llegó del torneo el día;		
y armado de limpio acero,		
matizado el fuerte arnés		
de azul, amarillo y negro,		
colores que publicaban	120	
desesperación y celos,		
sobre un caballo de Frigia,		
tostado alazán, que al eco		
de la caja y el clarín		
iba danzando y <i>moliendo</i>	125	
la corpulenta estatura,		
monte animado, tan diestro		
en la carrera y el torno		

91 Felisberto *ms* : Fisberto *impr*. La lectura del ms, errónea, origina un verso hipermétrico.

110 se *ms* : le *impr*

115 cuando *ms* : cuanto *impr*. Lectura incorrecta del ms. En el ms. lee: <-hermosura/destreza>.

122 *Frigia*: 'país antiguo de Asia'.

123 El dicho 'alazán tostado, antes muerto que cansado' «explica lo fuertes que son los caballos de este color, y lo incansable que son en el trabajo» (*Autoridades*).

125 Error común en el ms. e impr. Debería leerse: moviendo.

que, al medir fuerte y ligero
 los términos de la valla, 130
 excedió *los* elementos,
 al viento con la herradura
 y con el relincho al fuego,
 me presenté en el palenque
 entre los aventureros, 135
 que eran de una parte, y de otra,
 los cortesanos soberbios
 que con el dichoso Enrique,
 su caudillo, al mismo tiempo
 iban entrando en la tela, 140
 bizarramente compuestos
 de *montes*, plumas y galas.
 Partiose el sol a los *ecuos*
 del clarín, y los jueces,
 dejando igual el terreno, 145
 nos pusieron frente a frente.
 Aquí la pluma de Homero
 quisiera para pintarte
 el valor, el ardimiento
 de los briosos caballos 150
 y valientes caballeros,
 que, hechos yunques en las sillas,
 a tanto fornido encuentro
 de las ya deshechas lanzas,
 cubrieron de horror el cielo, 155
 de negro vapor el sol,
 los astros de polvo denso,
 la tierra de espuma y sangre,
 y el aire de horror y miedo.
 De esta suerte mantenían 160
 naturales y extranjeros
 en igual grado el valor,

128 *Torno*: «la vuelta al rededor, movimiento, o rodeo» (*Autoridades*).

131 *los ms* : dos *impr*. Los vv. 132-133 hacen pensar que la lectura correcta sea lo del *impr*.

134 *Palenque*: «la valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo o otra fiesta pública» (*Autoridades*).

140 *Tela*: «sitio cerrado, y dispuesto para fiestas, lides públicas, y otros espectáculos» (*Autoridades*).

142 *montes ms* : *motes impr*. Tiene más sentido la lectura del *impr*.

143 *ecuos ms* : *ecos impr*. Error en el ms. *Partir el sol*: «colocar los combatientes, o señalarles el campo, de modo que la luz del sol les sirviese igualmente, sin que pudiese ninguno tener ventaja en ella» (*Autoridades*).

148 En el ms. lee: pintarte <-el>.

153 *Encuentro*: «el golpe que se da encontrando con alguna cosa» (*Autoridades*).

cuando yo, atrevido y ciego,
 buscaba a Enrique, y el hado,
 que para ser más adverso 165
 suele ser más favorable,
 me le puso junto al mismo
 mirador de la duquesa,
 sobre un andaluz overo,
 de una nube cordobesa 170 [84r]
 relámpago, rayo y trueno.
 La lanza en ristre, le busco;
 y él, al mirar mi denuedo,
 se cubre del fuerte escudo.
 Partimos los dos a un tiempo; 175
 mas como yo le llevaba
 por celoso, amante y ciego
 tan conocida ventaja,
 no fue mucho del encuentro
 venir *de* la blanca arena, 180
 confesando desde luego,
 que allí no le derribó
 mi valor, sino mis celos.
 Cayó en fin, y tan mortal
 quedó en la tierra que el pueblo 185
 creyó ser muerto, y a *veces*
 pide venganza a los cielos.
 Llega la guarda a prenderme,
 ayudada del esfuerzo
 de los fuertes cortesanos; 190
 los nobles aventureros
 en mi defensa se ponen.
 Vuélvese a encender el fuego
 de la batalla más vivo,
 y yo, en tan crecido riesgo, 195
 solo ver a la duquesa
 desmayada sobre el pecho

167 *Me le puso*: 'me lo puso'. Leísmo en ms. e impr.

169 *Overo*: «caballo de color de huevo» (*Autoridades*).

172 *Lanza en ristre*: 'lanza enristrada'. *Ristre*: «el hierro que el hombre de armas injiere en el peto a la parte derecha, donde encaja el cabo de la manija de la lanza, para afirmarle en él» (*Autoridades*).

179 *Encuentro*: cfr. nota al v. 153.

180 de *ms* : a *impr*. Lectura sin sentido en el ms. *Arena*: «estacada o palestra donde se sale a lidiar» (*Autoridades*).

181 *Desde luego*: 'inmediatamente'.

186 *veces ms* : voces *impr*. Lectura errónea en el ms.

de una criada sentía.
 Íbase el día cayendo
 sobre los montes vecinos, 200
 y la noche con su velo
 las sombras formaban, cuando,
 arrimando con aliento
 al caballo las espuelas,
 más volando que corriendo, 205
 salgo al campo, llego al sitio
 donde esperaba Laurencio,
 mi escudero, y sin parar,
 por la senda de un otero,
 a aqueste bosque llegamos 210
 y a este palacio, que el tiempo
desmenteló con sus iras,
 que fue, según me dijeron
 en la corte, muchos años,
 albergue, quinta y recreo 215
 de los duques de Bretaña,
 hasta que el duque Leonelo,
 abuelo de la duquesa,
 fallesió en el transe fiero
 de una sangrienta batalla, 220
 quedando, desde aquel tiempo,
 yermo, inhabitable y solo,
 por ser caso verdadero
 que las guardas de este bosque,
 los pastores y los mismos 225
 que habitaban el palacio,
 diversas veces oyeron
 quejarse al difunto duque,
 arrastrando por el suelo
 gruesas horribles cadenas. 230
 Ya sea verdad, ya cuento
 fabuloso, esto bastó
par dejar desde luego
 todo el sitio yermo y solo, [84v]
 sin que pie humano haya vuelto 235
 a poner aquí sus huellas.

203-204 *Arrimar al caballo las espuelas*: «picarle para que parta con celeridad y presteza» (*Autoridades*).

212 *desmenteló ms* : *desmanteló impr*: Error en el ms.

233 *par ms* : para *impr*: Verso hipométrico en el ms.

235 En el ms. lee: <-puesto/vuelto>.

Yo, desesperado, viendo
 que dejar la tierra fuera
 cobardía, me resuelvo
 a habitar este palacio, 240
 y para estar encubierto,
 Laurencio trujo estas pieles
 y cadenas, con que intento
 ser conocido de nadie,
 fingiendo el horror que el miedo 245
 acreditó en este sitio,
 y dende un lugar pequeño
 que dista de aquí una legua,
 con el natural sustento
 viene a verme cada día; 250
 de quien supe que mi encuentro
 no quitó la vida a Enrique,
 y que apasiguó el combate
 el volver en sí,
 llevándole el conde Alberto, 255
 valido de la duquesa,
 a palacio, donde luego
 con medicinas suaves
 y, lo que será más cierto,
 con sus favores, quedaba 260
 libre del pasado riesgo,
 y que esta noche (¡ay de mí!)
 con aclamación del pueblo
 y nobleza celebraban
 (¡solo de pensarlo tiemblo!) 265
 sus bodas. Quedé mortal
 y furioso, amante y ciego,
 desesperado y celoso.
 Esta misma noche intento
 hallarme en un gran sarao 270
 que, según dijo Laurencio,
 se hace en palacio a sus bodas,
 donde la nobleza y pueblo

242 trujo *ms* : trajo *impr*; estas *ms* : esta *impr*. Trujo: ‘pretérito perfecto de *traer*’.

247 dende *ms* : desde *impr*

251 *Encuentro*: cfr. nota al v. 153 y v. 179.

253-254 y que apasiguó el sangriento / combate, el volver en sí *ms* : y que apaciguó el combate / el volver en sí *impr*. El *ms*. separa mal los versos.

267 y *ms* : om *impr*

pueden hallarse en la fiesta
 —costumbre antigua del reino— 275
 con máscaras disfrasados,
 para morir, ya que muero,
 con el alivio, la pena,
 con la gloria, el sentimiento,
 el pesar y el alegría, 280
 con la rabia y el consuelo
 de ver la hermosa duquesa
 Margarita. Pues no siendo
 de nadie aquí conocido,
 entre el tumulto bien puedo 285
 aventurarme a este lance,
 porque de una vez el pecho
 acabe con tantas penas,
 tantas dudas y tormentos,
 congojas, ansias, pesares 290
 y desdichas; pues muriendo
 tan obediente a sus ojos,
 cumpliré con el afeto
 de perder a Margarita,
 y en mi corazón a un tiempo 295
 cesará el tropel confuso
 de ira, amor, envidia y celos.

Fin

25. Relación de la comedia nombrada *Querer sabiendo querer*⁵⁵⁴

Astolfo

Ya sabes que de Mauricio [85r]
 (en cuya augusta cabeza
 ceñido el laurel, le nombra
 de *Constantinobla* César)
 soy hermano, y que a la sombra 5
 de sus tendidas banderas
 crecí, siendo las cansiones
 que escuché en la edad más tierna

297 envidia *ms* : invidia *impr*

⁵⁵⁴ Se coteja con Aguayo, Diego de, *Querer sabiendo querer, y gran reina de Tinacria*, f. 4-7.

1 sabes *ms* : sabéis *impr*

4 Constantinobla *ms* : Constantinopla *impr*. Error en el ms.

o el arrullo de la caja
 o la voz de la trompeta. 10
 Desde mi primera infancia
 serví a mi hermano en la guerra
 con tan felices sucesos
 que en la campaña sangrienta,
 viendo mi fatal cuchillo, 15
 las naciones extranjeras
 temblaron, pues lo jugaban,
 mirando su estrago en ello,
 que era el acero de Marte
 gobernado de mi diestra. 20
 Coronose, en fin, mi hermano,
 y yo a sus plantas excelsas
 le rendí tantas vitorias
 cuantas fueron las empresas.
 Estando, pues, vitorioso, 25
 dando fondo en la caleta
 un día, enojado el aire,
 ocasionó una tormenta:
 a cuyos recios embates,
 combatiendo con la tierra, 30
 las olas, en la resaca
 que desperdicia en la arena,
 en bien esmaltada caja,
 en la línea de pequeña,
 arrojaron un retrato 35
 de una mujer, que *al* cogerla,
 sin saber lo que ocultaba,
 codiciosos de la presa
 fueron algunos soldados.
 Y de esta codicia mesma, 40
 por quererla cada cual
 para sí, nació el que hubiera

9 *Caja*: «el tambor, especialmente entre los soldados» (*Autoridades*).

15 *cuchillo ms* : *cuchilla impr*

17 *lo ms* : *la impr*

18 *ello ms* : *ella impr*

26 *Dar fondo en la caleta*: ‘anclar en una cala pequeña’.

34 *Línea*: ‘clase, especie’.

36 *al ms* : *a impr*. La lectura del *impr*. es más correcta.

38 *Presa*: «se llama también el pillage, botín o robo que se hace y toma al enemigo en la guerra, así por tierra como por mar» (*Autoridades*).

41 *cada cual ms* : *para sí impr*

42 *para sí ms* : *cada cual impr*

discordia en ellos; y yo,
 por evitar la pendencia,
 tomé la caja, feriendo 45
 entre ellos más que pudiera
 valerlos a cada uno
 si se quedase con ella.
 Abrila y vide el retrato
 que os he dicho, y aquí es fuerza 50
 deciros que no extrañéis
 mirar acciones opuestas
 en mí, pues con sus contrarios
 permanente se conserva
 la naturaleza toda: 55 [85v]
 al sol la sombra despeña,
 al día emboza la noche,
 al mar la tierra refrena,
 a la nieve el fuego enjuga,
 a la flor el aire seca, 60
 a la hierba el hielo *abrocha*.
 ¿Qué mucho que a mi soberbia
 desvaneciese un retrato,
 cuando el tiempo nos enceña
 que en su mayor lozanía 65
 desvanecen y sujetan
 al sol, al día, a la flor,
 a la nieve, al mar, la hierba,
 el fuego, el hielo, la noche,
 la sombra, el aire y la tierra? 70
 Mirelo como aplausible,
 y aquella vanidad mesma
 que de mis triunfos he dicho,
 con una *tarde* cautela
 fue castigando, pues pudo 75
 avasallar su belleza
 con seguros de invencible

45 En el ms. lee: <-y/feriendo>. *Feriendo*: ‘comprando’.

47 valerlos *ms* : valerles *impr*

48 quedase *ms* : quedara *impr*

49 *Vide*: ‘vi’.

50 y *ms* : ya *impr*

61 *abrocha ms* : abrasa *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

62 a *ms* : om *impr*

71 aplausible *ms* : apacible *impr*. *Aplausible*: ‘digno de aplauso’.

74 tarde *ms* : tarda *impr*. Lectura incorrecta en el ms.

mis sentidos y potencias.
 Rindiome con tal fatiga,
 que viendo mi pasión ciega, 80
 yo mesmo me preguntaba:
 «¿Qué es esto? ¡Qué ansias! ¡Qué penas!
 ¿Es amor? No, que no puede
 una pintura perfeta
 causar amor, pues lo más 85
 que podrá obrar en la idea
 es un agrado apacible
 que blandamente deleita.
 Pues ¿qué temor es el mío?
 Amor es, pues nos enseñan 90
 las historias que de un mármol,
 de una estatua, de una piedra
 se han enamorado muchos.
 No es amor, pues aunque sea
 cierto haberse enamorado 95
 de una estatua, no es opuesta
 acción, pues aunque no igualen
 ambos en naturaleza,
 como los astros influyen
 en el hombre y en la fiera, 100
 en la hierba y en la flor,
 en el metal y en la piedra,
 pudo formarse la estatua
 de materia que estuviera
 sujeta a la estrella misma 105
 que aquel estaba, y en esta
 conformidad ya llevaba
 la disposición secreta
 que para su error le daba
 la fuerza de las estrellas; 110
 mas el retrato no pudo,
 pues los matices se mesclan
 de muy distintas porciones,

77 invencible *ms* : insensible *impr*

81 mesmo *ms* : mismo *impr*

83 En el *ms.* lee: puede <-una>.

89 temor *ms* : tormento *impr*

95 En el *ms.* lee: enamorado <-muchos>.

97 igualen *ms* : igualan *impr*

103 formarse *ms* : mudarse *impr*

109 daba *ms* : daban *impr*

a varios astros sujetas».

En esta dura batalla, 115
sin dar al *discurso* treguas,
faltábame la razón
y sobrabanme las penas,
hasta que, ya a mi discurso
serrando todas las puertas, 120
me di por rendido al golpe
de tan ignorada flecha,
y en fin, idólatra amante,
dando culto a su belleza, [86r]
vivía en la adoración 125
de aquesta deidad suprema.
Direisme: «¿A qué conduce
hoy a nuestro caso esta
relación?». Aquí doblada,
por si conduce, se queda 130
la hoja, y voy a otro suceso.
Ya sabéis que fue heredera
—por muerte de Federico,
su hermano, que en edad tierna
murió sin hijos—, Diana, 135
que hoy en la Trinacria reina;
y también que valerosa,
o por dama o por soberbia,
por festejada o por todo,
negó al imperio la ofrenda 140
del feudo, sin que hayan sido
bastantantes a que la ofresca
ni el ruego ni la amenaza.
Conque mi hermano me ordena
que, fletando gruesa *ermada*, 145
embajador suyo venga
a recobrar el tributo
o a protestarle la guerra

116 *discurso ms* : descanso *impr*. La lectura del ms. no tiene sentido.

127 a *ms* : que *impr*

130 conduce *ms* : importare *impr*

136 Trinacria *ms* : Tinacria *impr*. Es el nombre antiguo de Sicilia.

142 *bastantantes ms* : bastantes *impr*. Error en el ms. la *ms* : le *impr*. Laísmo en el ms. *Bastantes a que*: 'suficientes para que'.

145 fletando *ms* : aprestando *impr*; *ermada ms* : armada *impr*. Error en el ms.

147 a *ms* : o a *impr*

148 *Protestarle*: 'declararle'.

a fuego y sangre, sin que
a *Constantinoble* vuelva 150
menos que con la vitoria,
ya de paz o ya de guerra.
Salí de *Constantinoble*,
tendiendo al aire las velas:
próspero el viento soplaba, 155
los clarines y trompetas
dulce lisonja del aire
entre sus ráfagas eran;
flámulas y gallardetes
lucían en las entenas 160
y penoles, y tendida
de la popa la bandera,
sirviendo el cristal de espejo,
al ver tan florida selva,
cada nave en su retrato 165
tuvo envidia de sí misma.
Volé con próspero viento,
cuando de repente tiemblan
los marineros, jugando
ya forzosa la tormenta: 170
calaron los masteleros,
aferraron bien las velas.
El mar empesó a inquietarse,
el aire airado se muestra,
el cielo entoldó sus luces, 175
todos en confusión entran;
el sol se oculta del todo,
las recias olas se encrespan,
los reparos se embarazan

149 *A fuego y sangre*: «frase adverbial, que significa con sumo rigor, sin perdonar ni reservar nada» (*Autoridades*).

150 *Constantinoble ms* : Constantinopla *impr*. Error en el ms.

153 *Constantinoble ms* : Constantinopla *impr*. Error en el ms.

159 *Flámulas*: «banderas pequeñas, que por estar cortadas en los remates en forma de llamas torcidas, las dieron este nombre» (*Autoridades*). *Gallardete*: «cierto género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina» (*Autoridades*).

160 *Entena*: «especia de percha muy larga, a la cual está asegurada la vela latina en las embarcaciones de esta clase» (*Autoridades*).

161 *Penol*: «la punta o extremo de las vergas» (*Autoridades*).

171 *Calar*: «amainar cualquier cosa de la nave, como los masteleros» (*Autoridades*). *Mastelero*: «palo menor que se pone en los navíos y demás embarcaciones de vela redonda sobre cada uno de los mayores asegurado en la cabeza de este, y sirve para sostener alguna de las vergas y velas de segundo y tercer orden» (*Autoridades*).

178 *recias ms* : rizas *impr*; *encrespan ms* : inquietan *impr*

179 *Reparos*: 'remedio'.

con el susto, el cielo truena,	180	
los relámpagos deslumbran,		
las nubes la lluvia aumentan,		
el viento más reforzado		
las velas menores lleva		
de los masteleros, cruje	185	
el árbol mayor y quiebra,		
desarbólanse el triquete,		
vouprez y mesana, y llega		
duro golpe que <i>arrebate</i> ,		
sin que resistirse pueda	190	[86v]
timón, castillo y alcázar,		
y desencajando a fuerza		
lo sobrepuesto, dejó		
al buque sin obras muertas.		
Ya viéndose, pues, perdido,	195	
cuál al agua se despeña,		
cuál del fragmento se vale,		
cuál de cobarde se queda,		
y yendo a buscar de su vida		
en la muerte la defensa.	200	
Fue sorbiendo el mar las naves,		
y yo, viendo ya deshecha		
mi fortuna, acompañando		
este criado mis penas,		
saltamos en el esquife,	205	
que estaba de la tormenta		
derrotado, siendo entonces		
arbitrio las vidas nuestras		
de un mar muy enfurecido,		

183 reforzado *ms* : esforzado *impr*

187 triquete *ms* : trinquete *impr*. *Triquete*: 'trinquete', «el tercer árbol hacia la parte de proa en las naves mayores, y en las menores es el segundo» (*Autoridades*).

188 vouprez *ms* : bauprés *impr*. Error en el ms. *Bauprés*: «un género de mástil que sale de la proa de los bajeles» (*Autoridades*). *Mesana*: «el último árbol del navío, que se pone hacia la popa» (*Autoridades*).

189 arrebate *ms* : arrebatá *impr*. Error en el ms.

191 *Castillo*: «en los navíos es un compartimiento o cubierto, que se hace para abrigo de la gente, así en la popa, como en la proa» (*Autoridades*). *Alcázar*: «en los navíos llaman así aquella parte que está debajo de la toldilla, y que antecede a la cámara de popa» (*Autoridades*).

192 fuerza *ms* : fuerzas *impr*

194 al *ms* : el *impr*. *Obras muertas*: «En el bajel son todas aquellas que están del escaño arriba» (*Autoridades*).

195 perdido *ms* : perdidos *impr*. La lectura del *impr*. es más correcta.

199 y *ms* : om *impr*. Lectura incorrecta en el ms.

204 este *ms* : ese *impr*

208 arbitrio *ms* : árbitro *impr*; las *ms* : a las *impr*

209 En el ms. lee: un<-a>.

de un barco muy sin defenza. 210
 Llegamos, pues, a esta playa
 sin saber dónde, y apenas
 el dudoso pie estampamos
 en la poca o firme arena,
 cuando la primera salva 215
 que a nuestros oídos llega
 es el lamento del fuego,
 hiriendo el pecho y la oreja
 en mí una voz lamentable
 de una mujer, que fue cenda 220
 que seguí hasta llegar,
 entre la confusión ciega
 del humo, a una pieza, donde
 toqué serrada la puerta
 con llave, y que dentro estaba 225
 la que lloraba tan tierna.
 A un tiempo para rendirla
 apliqué el hombro y las fuerzas,
 y desencajé constante
 las bisagras y maderas. 230
 Hallela, la tierna mano
 a lo duro de una reja
 asida, que bien los hierros
 debieron mostrarse sera;
 cubierto el *retrato*, no sé 235
 si fue acaso o fue cautela
 la *maravilla*, pues hay
 damas que son tan discretas
 que están al cuidado vivas
 cuando están al susto muertas. 240
 Saquela, pues, de la mano,
 y trayéndola —ya es fuerza
 desdoblar la hoja que antes
 doblamos, si se os acuerda—
 con la otra mano llegué, 245

210 de *ms* : *om impr*

214 o *ms* : *om impr*. Lectura incorrecta en el ms.

223 *Pieza* : ‘sala o aposento de una casa’.

224 toqué *ms* : hallé *impr*

233 los *ms* : sus *impr*

235 *retrato ms* : rostro *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

236 *Acaso*: «suceso impensado, contingencia, casualidad, o desgracia» (*Autoridades*).

237 *maravilla ms* : mascarilla *impr*. Lectura sin sentido en el ms.

por dar alivio a mis penas,
 a pulsar aquel retrato
 que os dije, o porque, aunque fuera
 pintada, quiso mi amor
 en algo satisfacerla 250
 de que otra mano tocase.
 Busqué un bolsillo, y apenas
 llego, cuando reconosco
 que me falta, y en mi idea
 imagino que sin duda 255
 cayó entre el humo y pavezas [87r]
 a los movimientos míos
 para derribar la puerta.
 Vuelvo sin juicio a buscarlo,
 y mi cuidado no deja 260
 sitio que el pulso y la vista
 no toquen y no penetren;
 no lo encuentro, y al volverme
 solo mi fatiga encuentra
 a un joven casi difunto 265
 entre el humo y las sentellas.
 Obró la piedad en mí,
 pues lo saqué de la inmensa
 voracidad que a su vida
 puso en la línea postrera. 270
 Yo contra Trinacria vine,
 y pues en Trinacria queda,
 ya convertida en cenizas,
 el alma que me gobierna,
 ha de arder toda Trinacria 275
 en venganza de mi ofensa.
 Yo he de vengar el delito
 que contra mi vida misma
 el fuego causó en Trinacria;
 fuerzas le he de dar al Etna 280
 para que aborte volcanes
 con el fuego que me alienta;

247 pulsar *ms* : buscar *impr*

248 o *ms* : om *impr*

252 un *ms* : el *impr*

262 toquen *ms* : tocan *impr*; penetren *ms* : penetran *impr*

265 a *ms* : om *impr*

281 *Abortar*: «el mar, los montes, u otras cosas no capaces de concebir arrojan de sí algo que contienen» (*Autoridades*).

no ha de quedar edificio en ella que no demuela mi furor, ni a mi combate	285
<i>elmena</i> , muro ni piedra. Y asín, adiós, que mi fortuna desesperado me lleva a buscar puerto y volver	
con <i>ermada</i> a la refriega,	290
para que el mundo conosca, para que Trinacria sepa, para que el siglo acredite, para que el horror atienda,	
para que el honor repare,	295
para que el gusto no tema, que los delitos que el fuego obró contra la belleza, pidiendo el amor venganza,	
a fuego y sangre se vengan.	300

Finis

286 *elmena ms* : *almena impr*. Error en el ms.

287 *asín ms* : *así impr*

290 *ermada ms* : *armada impr*. Error en el ms.

300 *A fuego y sangre*: cfr. nota al v. 149.

ANEXOS

ANEXO 1.

TRANSMISIÓN TEATRAL E IMPRESA DE LAS COMEDIAS ORIGINARIAS EN EL SIGLO XVII⁵⁵⁵

Representaciones	Publicaciones (en <i>parte</i> , <i>suelta</i> , y pliegos de cordel)
MSS/17516 (≥1692), Granada	
<i>La fuerza del natural</i> (1651-1655) de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669)	
[s. l.], (1668) Madrid (Palacio Real, 1675) Valladolid (1682, 1686, 1694 y 1696) Sevilla (1692 y 1693) Cádiz (1696)	<i>Parte XV de Escogidas</i> (Madrid, 1661) <i>Segunda Parte</i> (Valencia, 1676, y otras dos emisiones de esta edición) Relación [s. l., s. i., 1676-1700]
<i>También se ama en el abismo</i> (1670) de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675)	
Madrid (Palacio Real y corral, 1686, 1691 y 1695) Cádiz (1696)	<i>Parte XXXVIII de Nuevas Escogidas</i> (Madrid, 1672) <i>Colección antigua de comedias</i> , Parte 38 (Madrid, 1673) <i>Parte XXXXI de Nuevas Escogidas</i> (Madrid, quizás en 1675) <i>Cítara de Apolo</i> (Madrid, 1681, reimpresa en 1694) Relación [s. l., s. i., 1676-1700] Relación burlesca [s. l., s. i., 1676-1700]
<i>La dama presidente</i> (¿?) de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano (1630-1676)	
Madrid (Palacio Real, 1692) Valladolid (1697)	Relación [s. l., s. i., 1676-1700]
<i>Industrias contra finezas</i> (1655-1669) de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669)	
El Escorial (1676) Madrid (Palacio Real, 1683) Valladolid (1698) Almansa (Albacete, 1691) Cádiz (1696)	<i>Parte XXIV de Escogidas</i> , Madrid, 1666 <i>Segunda Parte</i> , Valencia, 1676 (y una edición falsificada en el mismo año)
<i>Primero es la honra</i> (1662) de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669)	
Viena (1673) Madrid (Palacio Real, 1674) Valladolid (1683, 1692, 1694, 1696) Cádiz (1696)	<i>Parte XVII de Comedias Nuevas Escogidas</i> (Madrid, 1662) <i>Segunda Parte</i> (Valencia, 1676, y una edición contrahecha en el mismo año) Suelta (Viena, siglo XVII) Suelta (Valencia, entre el siglo XVII y XVIII) Cuatro sueltas (sin datos, entre el siglo XVII

⁵⁵⁵ En algunos casos también se incluyen ediciones publicadas a inicios del siglo XVIII, por ser fechas próximas a las de los manuscritos estudiados aquí. Excepcionalmente, se señalan algunas posteriores, a falta de testimonios datables anteriores.

	y XVIII)
<i>El conde de Sex</i> (1633) de Antonio Coello (1611-1652)	
Madrid (Palacio Real, 1633) Madrid (Coliseo/corral, 1685, 1686) Cádiz (1696) Valladolid (1681, 1682, 1689, 1692, 1695-1698)	<i>Parte XXXI</i> (Barcelona, 1638) <i>El mejor de los mejores</i> (Madrid, 1651 y 1653) <i>Comedias escogidas</i> (Bruselas, 1704)
<i>El Job de las mujeres</i> (¿?) de Juan de Matos Frago (1609-1689)	
Posible representación en Madrid (Palacio Real, 1650) Toledo (1656)	<i>Parte IX de Escogidas</i> (Madrid, 1657) <i>Comedias escogidas</i> (Bruselas, 1704)
MSS/17519	
<i>La vida es sueño</i> (¿?, antes de 1635) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)	
Fuente el Saz (1636) Cuéllar (1636) Bruselas (1647) Ámsterdam (1654, 1658) Hamburgo (1654, 1693) Luneburgo, 1666 Madrid (1673, 1684, 1695) Dresde (1674) Lima (1684) Valladolid (1688, 1691, 1694) Torgau (1690) Magdeburgo (1693) Cádiz (1698)	<i>Primera parte</i> , 1636, 1640 y 1685 <i>Parte XXX</i> , Zaragoza, 1636, 1638 y 1639 <i>Segunda parte de Doce comedias</i> , Lisboa, 1647 <i>Doce comedias las más famosas. Parte primera</i> , Colonia, 1697
<i>La victoria del amor</i> (¿?) de Manuel Morchón (¿?)	
	<i>Parte IX de Comedias Escogidas</i> (Madrid, 1657) Relación [s. l., s. i., 1676-1700]
<i>Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor</i> (¿?) de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649)	
	<i>Tercera parte de Doce comedias</i> (Lisboa, 1649)
<i>O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile</i> (1640s) de Felipe Godínez Manrique (¿, 1585-1588?-1659)	
	Suelta (Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla [1684-1707]) Suelta (s. l., s. i., s. a. [16--?])
<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i> (1625) de Antonio Mira de Amescua (1577-1644)	
Madrid (1625) Valencia (1627) Lisboa (1629)	<i>Parte XXV de Diferentes autores</i> (Zaragoza, 1632, 1633) <i>Parte IV de Doce comedias</i> ([¿Lisboa?], [¿1652?]) <i>Parte VI de Nuevas escogidas</i> (Zaragoza, 1653) <i>Comedia de los mejores</i> (Colonia, 1697)

<i>El mariscal de Virón</i> (¿1630-1631?) de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)	
Madrid (Palacio, 1632, 1685, 1694) Madrid (1633, 1662, 1667) [s.l.] (1635) Madrid (1662, 1667) Valladolid (1681, 1684, 1695)	<i>Parte XXV de Diferentes autores</i> (Zaragoza, 1632, 1633) <i>Parte primera</i> (Madrid, 1635, 1638 y 1652) <i>Parte I de Doce comedias</i> (Lisboa, 1646) <i>Parte XLIV</i> (Zaragoza, 1652) Dos sueltas del siglo XVII Relación [s. l., s. i., s. a., probablemente del siglo XVII]
<i>El Hércules de Ocaña</i> (¿?) de Juan Bautista Diamante (1625-1687)	
Sevilla (1670) Madrid (1673) Madrid (Palacio Real, 1678 y 1681)	<i>Parte primera</i> (Madrid, 1670)
<i>El negro más prodigioso</i> (¿?) de Juan Bautista Diamante (1625-1687)	
Valladolid (1682, 1692 y 1695) Madrid (Palacio Real, 1695)	<i>Segunda parte</i> (Madrid, 1674) Relación [s. l., s. i., 1676-1700]
MSS/16295	
<i>Quererse sin declararse</i> (¿?) de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)	
	<i>Parte XXI</i> (Madrid, 1663)
<i>La gran comedia de Santa Madrona</i> (¿?) de Francisco Toribio Jiménez (¿?)	
	<i>Parte XXXI</i> (Barcelona, 1638)
<i>Para vencer a amor, querer vencerle</i> (¿1635?) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)	
Valencia (1644) Madrid (1650-1651) Madrid (Palacio Real, 1675, 1685, 1687 y 1697) Valladolid (1688, 1691 y 1698) [s. l.] (1695) Cádiz (1698)	<i>Parte VII de Doce comedias</i> (Madrid, 1654) <i>Sexta parte</i> , (Madrid, 1683) Suelta (Valencia, 1689)
<i>Querer sabiendo querer</i> (¿?) de Diego de Aguayo y Terones (¿?)	
	Suelta (Valencia, 1764)
<i>Rendirse a la obligación</i> (¿?) de Diego de Figueroa y Córdoba (¿1619?-¿1673?) y José de Figueroa y Córdoba (1629-1678)	
	<i>Parte XXXIV</i> (Madrid, 1670)
<i>La segunda Celestina</i> (1675-1676) de Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz	
Madrid (Palacio Real, 1676, 1683, 1696)	Suelta (quizás poco antes de 1700)
<i>El desdén con el desdén</i> (1653-1654) de Agustín Moreto y Cavana (1618-1669)	
Madrid (1654, 1675, 1683 o 1684, 1686 1692 y 1695) Valladolid (1682, 1684, 1685, 1688, 1691, 1692, 1693, 1696, 1697, 1698 y 1700) Cádiz (1698)	<i>Primera parte</i> (Madrid, 1654, 1676, 1677) Suelta (Madrid, fines del siglo XVII) Suelta ([s. l., s. i., s. a.], ¿siglo XVII?)

ANEXO 2.

TESTIMONIOS IMPRESOS Y MANUSCRITOS DE LAS RELACIONES DE COMEDIAS ESTUDIADAS

Abreviaturas de repertorios

Aguilar, *Rom.*=Aguilar Piñal, Francisco (1972).
Aguilar, *Impr.*=Aguilar Piñal, Francisco (1974).
Alvar=Alvar, Manuel (1974).
Catálogo PBNE=García de Enterría, María Cruz - Martín Abad, Julián (1998).
CCPB = Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico
Cortés=Cortés Hernández, Santiago (2008).
Gabbrielli y Romero=Gabbrielli, Ornella y Romero Frías, Marina (1982-1985).
García de Enterría=García de Enterría, María Cruz (1973).
Gillet=Gillet, Joseph E. (1922).
Ledda y Romero=Ledda, Paola y Romero Frías, Marina (1985).
Moll=Moll, Jaime (1976).
Simón Díaz = Simón Díaz, José (1984-1992).

Abreviaturas para bibliotecas

Barcelona, Instituto del Teatro = Institut del Teatre, Barcelona
Barcelona, Universidad = Biblioteca de la Universidad de Barcelona
BHM = Biblioteca Histórica Municipal, Madrid
BL = The British Library (British Museum)
BNE = Biblioteca Nacional de España
BNL = Biblioteca Nacional de Lisboa
Cagliari = Biblioteca Universitaria de Cagliari
CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Granada = Biblioteca de la Universidad de Granada
Hemeroteca = Hemeroteca Municipal, Madrid
HSA = Hispanic Society of America
Lázaro Galdiano = Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
Lleida = Archivo Histórico Comarcal de Cervera
Málaga = Biblioteca Municipal, Málaga
Oviedo = Biblioteca de la Universidad de Oviedo
RAE = Biblioteca de la Real Academia Española

RAH = Biblioteca de la Real Academia de la Historia
Rovira = Universitat Rovira i Virgili
Sevilla, Colombina = Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla
Sevilla = Biblioteca de la Universidad de Sevilla
Tenerife = Biblioteca Pública Municipal de Santa Cruz de Tenerife
UCM = Universidad Complutense de Madrid

1) *Relación de hombre de la comedia de La fuerza del natural* (MSS/17516, 79r-82v).

Emp.: Con el descuido, señor,
Fin.: y despeñado se acaba.

Manuscritos:

- a) [sin título]
HSA/B2462, f. 17r-20r.
- b) *La fuerza del natural*.
RAE, RM-6919, f. 226-229.
- c) *Trova de la relación de La fuerza del natural de Don Carlos Guerra*.
BNE, MSS/14770, f. 305v-308v.
- d) *Relación de la comedia La fuerza del natural*.
Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 78v-82r.

Impresos:

- a) *Relación La fuerza del natural de D. Agustín Moreto y D. Jerónimo Cáncer*, s. l., s. i., s. a. [¿1600 -1700?].
BNE, VE/45-51.
- b) *Relación: La fuerza del natural. De Don Agustín Moreto. Y Don Jerónimo Cáncer*, Sevilla, Francisco de Leefdael, junto a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, s. a. [1707 -1715].
BNE, VE/385 (24).
- c) *Relación seria: La fuerza del natural. De D. Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer*, Córdoba, Colegio de la Asunción, s. a. [1725].
BL T. 12330, l. 14 (12).
- d) *Relación de La fuerza del natural*, Sevilla, Viuda de Leefdael, s. a. [1728-1733].
Cagliari F.A. 2031/86.
- e) *Relación: La fuerza del natural. De Don Agustín Moreto y Jerónimo Cáncer*, Valencia, Agustín Laborda, s. a. [1746-1774].
BL T. 1953 (63).
- f) *Relación de la comedia La fuerza del natural. de D. Agustín Moreto y D. Gerónimo Cáncer*, Sevilla, Joseph Padrino, s. a. [1748-1775].
Sevilla, Caja 109 (080).

g) *Relacion La fuerza del natural. de D. Agustin Moreto y D. Geronimo Cancer.*
Reus, Rafael Compte, s. a. [1756-1801].
Lleida, R. 3895

h) *Relación La fuerza del natural. de Don Agustin Moreto y Don Gerónimo Cancer.*
Málaga, Imprenta de Felix de Casas y Martinez, 1789.
Sevilla, Caja 108 (039).

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 994, 1. 995, 1. 996.- Aguilar, *Impr.*, 1559.- *Catálogo PBNE*, 643.- Cortés, 102E, 102B, 102C, 102D, 102A.- Gabbrielli y Romero, 464.- García de Enterría, 16.- Gillet, 32.- Paola y Romero, 122.- Simón Díaz, 3656, 3659-CCPB001301309-2, CCPB001338256-X, CCPB000688921-2, CCPB001300623-1.

Relación burlesca:

a) *Relación nueva jocosa trovada de la comedia La fuerza del natural*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, calle Génova, s. a. [1766 -1796].
Sevilla, Caja 104 (15) y Caja 109 (11). BL T. 1953 (63).

b) *Relación nueva jocosa, trovada de la Comedia intitulada La fuerza del natural*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805 -1844].
BNE VE/1195/34. Granada, B-18-36 (77). Sevilla, Caja 109 (11). BL, 1074, g.28 (65).

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 2016.- Cortés, 157A, 157B.- García de Enterría, 16.

2) [Sin título, ya empezado, relación de *También se ama en el abismo*] (MSS/17516, 87r-88v).

Emp.: con más incendio reduzcas
Fin.: de ese incendio de los dioses.

Manuscritos:

a) [Sin título].
BNE, MSS/17519, 28r-30v.

b) Relación de la comedia *También se ama en el abismo*.
BNE, MSS/16295, 78r-80v.

c) *Primera relación*.
HSA, B2440, f. 51r-54r.

d) [Sin título].
HSA, B2462, f. 7r-11v.

e) *También se ama en el abismo*. Salazar.
RAE, RM-6919, f. 573-578.

f) *Relación*.
RAH, 9/2622, f. 149r-151r.

g) *Relación de la comedia de También se ama en el abismo.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 173r-178v.

h) *Relação da comedia Também si [sic] ama en el Abismo, traduzida em Portuguez E aplicada a hû bofetaõ que a Segunda Dama da comedia, a pequena, deu na Primera, a grande, dentro no vestuario.*

BNL, Ms. 8589, p. 557⁵⁵⁶.

Impresos:

a) *Relación También se ama en el abismo, de D. Agustín de Salazar, s. l., s. i., s. a. [1676 -1700].*

BNE VE/45/69.

b) *Relación, También se ama en el abismo. De D. Agustín de Salazar. Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715 -1727].*

BNE VE/385 (55).

c) *Relación de la comedia También se ama en el abismo. De Don Agustín de Salazar, Valencia, Agustín Laborda, s. a. [1746 -1774].*

BL T. 1953 (31).

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 2. 033, 2. 034.- *Catálogo PBNE*, 891.- Cortés, 120A, 120B, 120C.- García de Enterría, 23.- Gillet, 44.-CCPB001340312-5.

Relación burlesca:

Emp.: Ya que es forzoso pelocha

Fin.: que aquí de supito [sic] arroje

Impresos:

a) *Relación burlesca en que se trova la de También se ama en el abismo, s.l., s. i., s. a. [1676 -1700].*

BNE VC/1118/21.

b) *Relación burlesca de la comedia intitulada: También se ama en el abismo. Que saca a la pública vergüenza el Bachiller Don Fermín Torbellino Falda Rota, graduado en la Universidad de Majadahonda, y Académico del Pobretísimo, llamado el Infausto, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715 -1727].*

BNE VE/385 (86).

c) *Cómica relación que (deseando trovar la de don Agustín de Salazar y Torres en la comedia de También se ama en el abismo) hace, y ahora nuevamente corrige D. Domingo Máximo Zacarías Abec, a los diez y nueve años de su edad, Sevilla, Imprenta Castellana, y Latina de Diego López de Haro, s. a. [1725 -1750].*

Cagliari, 1.2.55/33.

⁵⁵⁶ Relación burlesca en portugués, compuesta por Thomaz Pinto Brandão (1664-1743). En el manuscrito figura también: Lisboa, Antonio Correya Vianna, 1776. Ver Bolaños Donoso, Piedad, Reyes Peña, Mercedes de los, 1986, p. 45.

d) *Relacion burlesca de la comedia intitulada Tambien se ama en el abismo. Que saca a la publica verguenza el Bachiller Don Fermin Torbellino Falda-Rota*, Sevilla, Joseph Navarro y Armijo, s. a. [1735-1759].
Tenerife, 42-4-8 (45).

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 2. 081.- Aguilar, *Impr.*, 1981.- *Catálogo PBNE*, 779.- Cortés, 144A, 144B, 144C.- Gillet, 73.- Paola y Romero, 12.- Gabbrielli y Romero, 818.- CCPB001335542-2, CCPB001207727-5.

Otra relación:

Emp: Yo soy el extranjero peregrino
Fin.: las desdichas, las ancias, los rigores

Manuscritos:

a) *Tercera relación*
HSA B2440, f. 56r-57r.

b) *Relación de la comedia de También se ama en el abismo.*
Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 179r-181r.

Otra relación:

Emp: Audaz extranjero joven
Fin.: que saber que no le tienes

Manuscritos:

a) *De muger 33*
HSA, B2462, f. 120r-123v

b) *En la misma comedia*
RAE, RM-6919, f. 578-582

3) [Sin título: Relación de la comedia de *La dama presidente*] (MSS/17516, 91r-92v).

Emp.: [...] que a Isabela pretendía,
Fin.: quiera morir de cobarde.

Impresos (pasillo de comedia):

a) *Relación La dama presidente. De Don Francisco de Leyva Ramírez de Arellano, natural de la ciudad de Málaga*, s. l., s. i., s. a. [1676 -1700].
BNE VE/45 (36).

b) *Relación: La dama presidente, De Don Francisco de Leyva Remírez de Arellano, natural de la ciudad de Málaga*. Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715 -1727].
BNE VE/385 (13)

c) *Relación: La dama presidente, De Don Francisco de Leyva Remírez de Arellano, natural de la ciudad de Málaga*, Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, s. a. [1728 -1733].
BNE VE/385 (40). Cagliari, 1.2.55/98.

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 956.- *Catálogo PBNE*, 552.- Cortés, 83A, 83B, 83C.- Gillet, 24, 25.- García de Enterría, 14.- Paola y Romero, 121.- Gabbrielli y Romero, 396.- CCPB001335765-4.

4) *Relación de hombre de la comedia Industrias contra finesas* (MSS/17516, 92v-94v).

Emp.: Pues si sabes hasta ahí,

Fin.: industrias contra finesas.

Impresos:

a) *Industrias contra finezas. De D. Agustín Moreto*. Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715 -1727].

BNE VE/385 (37 y 63). Gagliari, 1.2.55/97.

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 992.- Cortés, 100A.- Gabbrielli y Romero, 463- Gillet, 33, 34.- Paola y Romero, 28.

5) *Relación de mujer de la comedia Primero es la honra* (MSS/17516, 96v-97v).

Emp.: No prosiga vuestra altesa.

Fin.: por mi honor esta finesa.

6) *Relación de la comedia de El Conde de Sex* (MSS/17516, 97v-100r).

Emp.: Pues oye, Cosme,

Fin.: no consiente otro güespe en el pecho.

Manuscritos:

a) *Relación ve[i]nte. En la comedia El conde de Sex*.

HSA, B2440, f. 86v-88r.

b) *Dar la vida por su dama. Calderón*.

RAE, RM-6919, f. 566r-568r.

Impresos:

a) *Relación de la comedia dar la vida por su dama, el conde de Sex / de un ingenio de esta Corte*, Sevilla, Imprenta Real de Don Diego López de Haro, s. a. [1724-1756].

RAE 39-VII-15(26).

Ref. bibliog.: CCPB000335557-8.

7) [sin título: *Relación de la comedia de El Job de las mujeres*] (MSS/17516, 100v-101v).

Emp.: Esa ciudad que entre flores,

Fin.: u de desengaño sirva.

Manuscritos:

a) *Octava relación*.

HSA, B2440, f. 64r-65v.

Impresos:

a) *Relación de la comedia El Job de las mujeres. De don Juan de Matos, s. l., s. i., s. a.* [1750]

BL T.1953(85). Barcelona, Instituto del Teatro, 74. 133.

b) *Relación nueva de la comedia el Job de las mujeres*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, s. a.

Sevilla, Colombina, 64-4-343.

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 966, 1. 967.- Cortés, 89A.- Simón Díaz, 3640, 3642.

8) Relación de Segismundo (MSS/17519, 14v-15r).

Emp.: ¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz!

Fin.: a un pez, a un bruto y a un ave?

Manuscritos:

a) *Relación decimanona. De Calderón en la comedia La vida es sueño.*

HSA, B2440, f. 86r-86v.

b) *Relación, en la comedia La vida es sueño (décimas).*

BNE, MSS/3768, f. 217v-218v.

c) *Relación de la comedia de La vida es sueño.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 110r-111r.

Otra relación:

Emp.: Generoso Segismundo

Fin.: varón para ganar honrra

Manuscritos:

a) *Relación de la comedia La vida es sueño.*

MSS/3787, f. 9v-13v.

Otra relación:

Emp.: Ya sabéis, estadme atentos

Fin.: como esclavo os lo suplico

Impresos:

a) *Relación de la comedia La vida es sueño. De Don Pedro Calderón de la Barca*, Sevilla, Joseph Padrino, s. a. [1748-1775]

Sevilla, Caja 109 (83).

b) *Relación de la comedia La vida es sueño. De Don Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Agustín Laborda, 1758.

BM T. 1953 (29).

c) *Relación de la comedia La vida es sueño. De Don Pedro Calderón de la Barca. De galán*, Córdoba, Juan de Medina y Santiago, s. a. [1763-1779]

Sevilla, Caja 30 (44).

d) *Relación de la comedia La vida es sueño. De Don Pedro Calderón de la Barca*, Córdoba, Luis de Ramos y Coria, s. a. [1790-1823]
Málaga, 1789-7(156); Oviedo, CGT-6819 91.

e) *Relación de la comedia La vida es sueño, de don Pedro Calderón de la Barca. De galán*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805-1844]
BNE VE/1360/9, VE/1372/35.

Ref. Bibliog.: Aguilar, *Rom*, 1865, 1866, 1867-Cortés, 34A, 34B, 34C, 34D-CCPB001301327-0, CCPB001286396-3, CCPB000081490-3, CCPB001006028-6.

Manuscritos:

a) *Relación de la comedia de La vida es sueño*.
Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 111v-116r.

Otra relación:

Emp.: Corte ilustre de Polonia
Fin.: rendido estoy a tus plantas

Manuscritos:

a) *Relación de la comedia La vida es sueño*.
Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 124r-125v.

Coloquio:

Clotaldo: Fue, señor, desta manera
Rey: todos los que viven sueñan

Manuscritos:

a) *Relación de la comedia de La vida es sueño*.
Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 120v-123v.

9) Otra de un príncipe [Relación de la comedia de *La victoria del amor*] (MSS/17519, 15r-17r).

Emp.: Murió, señor, Mostafá,
Fin.: treinta reinos tributarios.

Impresos:

a) *Relación de la comedia Victoria por el amor*, s. l., s. i., [1676 -1700].
BL T. 1953 (22). Málaga, 1789 (241).

b) *Relación de la comedia Victoria por el amor*, Sevilla, Diego López de Haro, s. a. [1725 -1750].
Cagliari, 1.2.55/8.

c) Morchón, Manuel. *Relación de la comedia Victoria por el amor*, Sevilla, José Navarro y Armijo, s. a. [1736-1769].

Hemeroteca, A-464.

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 906.- Aguilar, *Impr.*, 1516.- Alvar, 1, 241.- Cortés, 57A, 57B,- Gabbrielli y Romero, 459.- Paola y Romero, 89.

10) Otra relación [Relación de la comedia de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*] (MSS/17519, 17v-18v).

Emp.: A las fiestas que Nápoles publica,

Fin.: bajar carbón lo que subió madera.

Manuscritos:

a) *Otra de Carlos, villano, en la misma comedia.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 357-360.

Otra relación:

Emp.: Apenas, Cielos apenas

Fin.: y firmezas del amor

Manuscritos:

a) *Relación decimaoctava*

HSA B2440, f. 84v-86r.

b) *Otra del mismo Carlos, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 360-362.

Otra relación:

Emp.: Solo el príncipe ha quedado

Impresos:

a) *Coloquio de la comedia Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, Valencia, Agustín Laborda, s. a. [¿1768?]
BM T. 1953 (13)

b) *Pasillo de la comedia Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, Málaga, Félix de Casas y Martínez, s. a. [1781-1805]
Málaga, Municipal, 1789-8 (250)

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom*, 1983, 1984-Cortés, 96A, 96B.

Otra relación:

Emp.: honraba la maleza

Fin.: más presto se murió de su hermosura

Manuscritos:

a) *Relación de Federico, sobrino del rey de Nápoles, en la comedia de Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor. De don Cristóbal de Monroy.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 351-353.

Otra relación:

Emp: Carlos mi padre que yace

Fin.: para referido poco

Manuscritos:

a) *Otra del rey de Nápoles, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 353-354.

Otra relación:

Emp.: Oye señor este cuento

Fin.: que solo achique la boca

Manuscritos:

a) *Cuento de Mengo, de villano, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 355.

Otra relación:

Emp.: Ya la ausencia de Laton

Fin.: tus torres piramidales

Manuscritos:

a) *Otra de Margarita, villana, con espada y rodea de noche, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 355-356.

Otra relación:

Emp.: para que quieres casarte

Fin.: rebentar y no casar

Manuscritos:

a) *Otra de Mengo, villano, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 362-363.

Otra relación:

Emp.: un bajel que se dilata

Fin.: y en ausencia opuesta roca

Manuscritos:

a) *Décimas de don Carlos, en la misma.*

Barcelona, Universidad, Ms. 547, f. 363.

11) [Sin título: Relación de la comedia *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*] (MSS/17519, 18v-19v).

Emp.: Ya, nobles soldados míos

Fin.: pues yo por mil mundos valgo.

12) [Sin título: Relación de la comedia *El ejemplo mayor de la desdicha*] (MSS/17519, 19v-21r).

Emp.: Monarca de dos imperios,

Fin.: el ejemplo mayor de la desdicha.

13) [Sin título: Relación de la comedia *El mariscal de Virón*] (MSS/17519, 21r-22v).

Emp.: Aunque no es, príncipe excelso,

Fin.: y la vida más heroica.

Manuscritos:

a) *El mariscal de Virón*.

RAE, RM-6919, f. 586-590.

b) *Relación sacada de la comedia que se intitula El mariscal de Virón. Su autor don Juan Pérez de Montalbán. Habla el mariscal con Enrique cuarto, rey que a la sazón era de Francia.*

RAE, RM-6920, 159v-162r.

c) *Relación de la comedia de El mariscal de Virón.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 69r-74r.

Impresos:

a) *Relación. El Mariscal de Viron del Doctor Iuan Peres de Montaluan*, s. l., s. n., s.

a. [probablemente del siglo XVII].

Lázaro Galdiano, Inv. 990.

b) *Relación del Mariscal de Viron*, s. l., s. n., s. a.

CSIC, RESC/815.

c) *Relación del Mariscal de Virón*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715-1727].

BNE R/24105 (36).

d) *Relación. El Mariscal de Virón. Primera parte*, Valencia, Agustín Laborda, s. a. [1746-1774]

BL T.1953(83). Rovira, R188-67.

e) *El mariscal de Virón, relación, primera parte*, Sevilla, Joseph Padrino, s. a. [1748-1775].

Sevilla, caja 109 (8).

f) *Relación el Mariscal de Virón, primera parte*, Madrid, Andrés Sotos, s. a. [1764-1792].

UCM, BH MED 5944(72).

g) *Relación el mariscal de Virón. De hombre*, Córdoba, Luis de Ramos y Coria, Plazuela de las Cañas, s. a. [1801-1823].

Sevilla, Caja 30 (238), Caja 29 (197). Oviedo, CGT-6819 90.

h) *Relación el Mariscal de Virón. De hombre*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805-1844].

BNE VE/1355/3.

i) *Relacion El mariscal de Viron, de hombre*, Córdoba, García, s. a. [1844-1861].

Rovira, R251-22.

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 2. 024, 2. 025.- Cortés, 14A, 14B, 14C, 14D.- Moll, 36.- CCPB000078046-4, 001044434-3, 001006031-6, 000081292-7.-Rebiun13067136, 13067137, 01542090, 03636674, 19522502, 29661061.

Relación burlesca:

Manuscritos:

a) *El mariscal de Virón trovada*.

RAE, RM-6919, f. 590-596.

b) *Trova del Mariscal de Virón*.

RAE, RM-8044.

Ref. Bibliog.: CCPB001046650-9.

Impresos:

a) *Relación nueva burlesca del Mariscal de Virón. Compuesta por Don Juan Maldonado*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715-1727].

BNE R/24105(38).

Ref. Bibliog.: Cortés, 166A.- Moll, 37.

Otra relación:

Emp.: Al espectáculo grande

Fin.: muerto el duque, y yo difunta

Impresos:

a) *Relación del Mariscal de Virón. Segunda Parte*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715-1727]

BNE R/24105 (36b)

b) *Relación de muger de la comedia El Mariscal de Virón*, Valencia, Agustín Laborda, 1757.

BM T. 1953 (81)

c) *Relación sacada de la comedia El Mariscal de Virón, de dama*, s. a. [1770-1822]
Sevilla, Caja 30 (237)

d) *Relación, el mariscal de Virón, de muger*, Córdoba, Luis de Ramos y Coria, s. a. [1801-1823]

Oviedo, CGT-6819 93

e) *Relación El mariscal de Virón, de muger*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805-1844]

BNE, VE/1373/8

Ref. Bibliog.: Aguilar, *Rom*, 2026-Moll, 163-Cortés, 114A, 114B.-CCPB001006018-9, CCPB000081653-1, CCPB001287528-7.

Manuscritos:

a) *Relación que refiere la ejecución de la sentencia muerte de dicho mariscal de virón. Hácela madama Blanca al mis[¿mo?] rey de Francia. De la misma comedia y autor.*

RAE RM-6920, f. 162r-164r.

14) [Sin título: Relación de la comedia de *El Hércules de Ocaña*] (MSS/17519, 23r-26r).

Emp.: Yo, invictísimo monarca,

Fin.: la historia de mis progresos.

Manuscritos:

a) *Relación sacada de la comedia que se intitula El Hércules de Ocaña. Autor es Don Juan Bautista Diamante.*

RAE, RM-6920, f. 108r-111v.

b) *Relación de la comedia El Hércules de Ocaña.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 212r-219r.

Impresos:

a) *Relación: el Hércules de Ocaña*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715-1727].
Cagliari, 1.2.55/115.

Ref. bibliog.: Cortés, 211A.- Gabbrielli y Romero, 223.- Paola y Romero, 109.

15) *Del negro más prodigioso* (Ms. 17519, 26r-28r).

Emp.: Mi padre, pues otro ignoro,

Fin.: la vitoria de lograrla.

Manuscritos:

a) *Relación venticuatro. De la comedia El negro más prodigioso de Don Juan Bautista Diamante.*

HSA, B2440, f. 95v-99r.

b) [Sin título].

HSA, B2462, f. 115r-119r.

c) *Relación trovada de la comedia El negro más prodigioso, de Francisco Robles.*

BNE, MSS/14770, f. 278-283.

d) *Relación de la comedia de El negro más prodigioso.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 6v-12v.

Impresos:

a) *Relación de la Comedia El negro más prodigioso. De D. Juan Bautista Diamante*, s. l., s. i., s. a. [¿1750?].

Granada, B-18-36 (40).

b) *Relación del Negro más prodigioso. De Don Juan Bautista Diamante*, [s. l., s. i., s. a.]

CSIC, RESC/806

c) *Relación: El negro más prodigioso. De Don Juan Bautista Diamante*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1715 -1727].

BNE VE/385 (80).

d) *Relación. El negro más prodigioso. De Don Juan Bautista Diamante*, Valencia, Agustín Laborda, s. a. [1746 -1774].

BL T. 1953 (79).

e) *Relacion de la comedia El negro mas prodigioso. De don Juan Bautista Diamante*, Barcelona, Pedro Escudèr, s. a. [1750].

Lleida, R. 3903.

f) *Relación el negro más prodigioso*, Córdoba, Don Juan de Medina, y Santiago, s. a. [1763 -1779].

Sevilla, Caja 30 (146).

g) *Relación El negro más prodigioso*, Málaga, Félix de Casas y Martínez, s. a. [1781 -1805].

Málaga, 1789-7 (237).

h) *Relación del Negro más prodigioso*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805 -1844].

BNE U/9497 (182).

Ref. bibliog.: Aguilar, *Rom.*, 1. 919, 1. 920, 1. 921, 1. 922, 1. 923.- Alvar, 1. 237.- Cortés, 62A, 62B, 62C, 62D, 62E, 62F.- Gillet, 21.-CCPB000688910-7, CCPB001287223-7.

16) [Sin título: Relación de la comedia *También se ama en el abismo*] (MSS/17519, 28r-30v).

Emp.: Ya que es forzoso

Fin.: de ese incendio de los dioses.

17) *Relación* [Relación de la comedia *Quererse sin declararse*] (MSS/16295, 70r-70v)

Emp.: Era la hora en que el sol

Fin.: matase hombre por mí.

Manuscritos:

a) *Quererse sin declararse*.

RAE, RM-6919, f. 452-455⁵⁵⁷

18) *Relación de la comedia nombrada El desdén con el desdén* (MSS/16295, 70v-72v)

Emp.: Ya sabes cómo en Urgel

Fin.: me arrastrase como esquivia.

⁵⁵⁷ Esta relación es el parlamento completo, del que deriva la relación del MSS/16295.

Manuscritos:

a) [Sin título].

HSA, B2462, f. 43r-47v.

b) *Relación de la comedia El desdén con el desdén.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 87r-93r.

Impresos:

a) *Relación de la comedia El desdén con el desdén. De Don Agustín Moreto,* Valencia, Agustín Laborda, s. a. [1746-1774].

BL T. 1953 (52).

b) *El desdén con el desdén. De Don Agustín Moreto,* Sevilla, Joseph Padrino, s. a. [1748-1775].

BL T. 12330, l. 14 (6). Sevilla, Caja 29 (169).

c) *Relación de la comedia El desdén con el desdén.* De Don Agustín Moreto, s. l., s. i., s. a. [1750].

Málaga, 1789-7 (150).

d) *Relación. El desdén con el desdén,* Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805-1844].

BNE VE/1372/5. BHM, F/8023.

e) *El desdén con el desdén,* Valencia, Manuel López, 1814.

BNE U/9497 (6).

Ref. Bibliog.: Cortés, 98A, 98B, 98C, 98D, 98E.-CCPB000081650-7, CCPB000077281-X.

Relación burlesca:

a) *Relación burlesca de la comedia El desdén con el desdén,* Sevilla, Viuda de López de Haro, s. a. [1750-1755].

Sevilla, Caja 29 (169).

b) *Relación burlesca de la comedia El desdén con el desdén,* s. l., s. i., s. a. [1750].

Málaga, 1789-7 (152).

Ref. Bibliog.: Cortés, 143A, 143B.-CCPB001285728-9.

Otra relación:**Impresos:**

a) *Coloquio de la comedia El desdén con el desdén,* s. l., s. i., s. a. [1750]

BM T. 1953 (86)

Ref. Bibliog.: Aguilar, *Rom*, 1991-Cortés, 99A.

19) Retrato [Retrato de la comedia *La vida, y muerte de Santa Madrona*, intitulada *La*

***viuda tirana, y conquista de Barcelona]* (MSS/16295, 73r-73r)**

Emp.: Digo que era tan hermosa,

Fin.: de quien apenas le aparto.

20) *Relación de la comedia Para vencer a amor, querer vencerle, de Don Pedro Calderón de la Barca* (MSS/16295, 73v-75r)

Emp.: Señor don César Colona,

Fin.: quien esto os ha dicho antes.

Manuscritos:

a) *Relación veintiuna. En la comedia Para vencer a amor, querer vencerle de Don Pedro Calderón de la Barca.*

HSA, B2440, f. 88r-90v.

Impresos:

a) *Relación. Para vencer a amor, querer vencerle. Don Pedro Calderón de la Barca, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a [1715-1727].*

BNE VE/385 (12).

b) *Relación: Para vencer a amor, querer vencerle. De don Pedro Calderón de la Barca, Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael, s. a [1728-1733].*

BNE VE/385 (37).

c) *Relación. Para vencer a amor, querer vencerle. De don Pedro Calderón de la Barca, Valencia, Agustín Laborda, s. a [1746-1774].*

BL T. 1953 (9).

d) *Relación Para vencer a amor, querer vencerle. De don Pedro Calderón de la Barca, Sevilla, Nicolás Vazquez, s. a [1766-1796].*

BNE R/35383 (31).

Ref. Bibliog.: Cortés, 48A, 48B, 48C, 48D.-Gillet, 9, 10.

21) *Relación de la comedia [...] (MSS16295, 75v-77v, no identificada)*

Emp.: Aunque no es de amantes finos,

Fin.: me ofende y no me paga.

Manuscritos:

a) *Relación decimaquinta.*

HSA, B2440, f. 76r-79v.

22) *Relación de la comedia nombrada También se ama en el abismo* (MSS/16295, 78r-80v)

Emp.: Ya que es forzoso,

Fin.: de ese incendio de los dioses.

23) *Relación de la comedia nomb [...] (La segunda Celestina)* (MSS/16295, 80v-82v)

Emp.: Ya sabes, cómo doña Ana
Fin.: cuando ya llevo la herida.

Manuscritos:

a) *Relación decimasexta.*

HSA, B2440, f. 79v-82r.

b) *Relación de la comedia El encanto es la hermosura.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 184v-192v.

24) *Relación de la comedia nombrada Rendirse a la obligación* (MSS/16295, 82v-84v)

Emp.: Estame atento

Fin.: de ira, amor, envidia y celos.

Manuscritos:

a) [Sin título].

HSA B2462, f. 2r-6r.

b) *Rendirse a la obligación.*

RAE, RM-6919, f. 383-389.

c) *Relación de la comedia Rendirse a la obligación.*

Barcelona, Instituto del Teatro, Ms. 501, f. 18v-24r.

Impresos:

a) *Relación: Rendirse a la obligación. De Don Diego, y Don Joseph de Córdoba y Figueroa, Caballeros de la Orden de Alcántara y Calatrava*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a [1715-1727].

BNE VE/385 (74).

b) *Relación: Rendirse a la obligación. De D. Diego, y D. Joseph de Córdoba y Figueroa, Caballeros de la Orden de Alcántara, y Calatrava*, Sevilla, Viuda de Leefdael, s. a [1728-1733].

BNE VE/385 (78)

c) *Relación de la comedia Rendirse a la obligación*, s. l., s. i., s. a [1750].

BL T. 1953 (20). Málaga, 1789-7 (124).

d) *Relación de la comedia Rendirse a la obligación*, Córdoba, Rafael García Rodríguez, s. a. [1805-1844].

BNE VE/1373/23, BHM, F/8027, Sevilla, Caja 104 (22)

e) *Relación de la comedia Rendirse a la obligación*, s. l., s. i., s. a. [18--?]

Rovira, R251-22.

Ref. Bibliog.: Cortés, 73A, 73B, 73C, 73D.-Gillet, 17, 18.-CCPB000654806-7.

25) *Relación de la comedia nombrada Querer sabiendo querer* (MSS/16295, 85r-87r)

Emp.: Ya sabes que de Mauricio
Fin.: a fuego a sangre se vengan.

Manuscritos:

a) [Sin título].
HSA, B2462, f. 51v-56r.

ANEXO 3.

ÍNDICE DE AUTORES Y PRIMEROS VERSOS

Aguayo y Terones, Diego de: 25.
Calderón de la Barca, Pedro: 8, 20.
Coello y Ochoa, Antonio: 6.
Diamante, Juan Bautista: 14, 15.
Enríquez Gómez, Antonio: 17
Figueroa y Córdoba, Diego y José de: 24.
Godínez Manrique, Felipe: 11.
Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de: 3.
Matos Fragoso, Juan: 7.
Mira de Amescua, Antonio: 12.
Monroy y Silva, Cristóbal de: 10.
Morchón, Manuel: 9
Moreto y Cavana, Agustín: 1, 4, 5, 18.
Pérez de Montalbán, Juan: 13.
Salazar y Torres, Agustín de: 2, 16, 22.
Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz: 23
Toribio Jiménez, Francisco: 19
Autor no identificado: 21

¡Ay mísero de mí! ¡Ay infeliz!: MSS/17519, f. 14v.
A las fiestas que Nápoles publica: MSS/17519, f. 17v.
Aunque no es de amantes finos: MSS/16295, f. 75v
Aunque no es, príncipe excelso: MSS/17519, f. 21r.

Con el descuido, señor: MSS/17516, f. 79r.
[...] Con más incendio reduscas: MSS/17516, f. 87r.
Digo que era tan hermosa: MSS/16295, f. 73r.
En la hora en que el sol: MSS/16295, f. 70r.
Esa ciudad, que entre flores: MSS/17516, f. 100v.
Estame atento: MSS/16295, f. 82v.
Mi padre, pues otro ignoro: MSS/17519, f. 26r.
Monarca de dos imperios: MSS/17519, f. 19v.
Murió, señor, Mostafá: MSS/17519, f. 15r.
No prosiga vuestra altesa: MSS/17516, f. 96v.
Pues oye, Cosme: MSS/17516, f. 97v.
Pues si sabes hasta ahí: MSS/17516, f. 92v.
[...] que a Isabela pretendía: MSS/17516, f. 91r.
Señor Don César Colona: MSS/16295, f. 73v.
Ya que es forzoso: MSS/17519, f. 28r.
Ya que es forzoso: MSS/16295, f. 78r.
Ya sabes cómo Doña Ana: MSS/16295, f. 80v.
Ya sabes cómo en Urgel: MSS/16295, f. 70v.
Ya sabes que de Mauricio: MSS/16295, f. 85r.
Ya nobles soldados míos: MSS/17519, f. 18v.
Yo, invictísimo monarca: MSS/17519, f. 23r.

ANEXO 4

GALERÍA DE IMÁGENES

Figura 1: RM-6920, Real Academia Española, f. 144v.

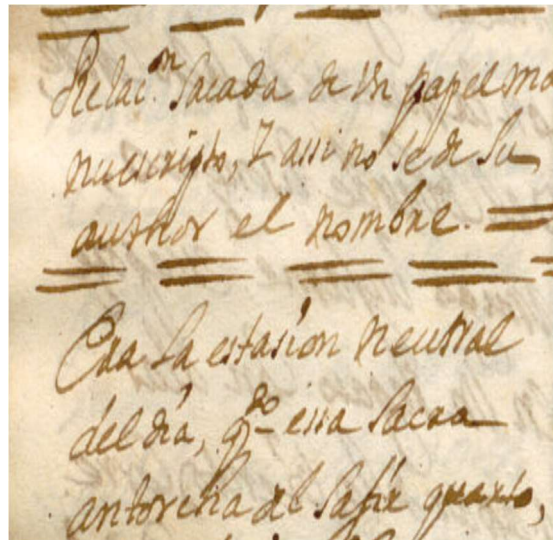


Figura 2: RM-6919, Real Academia Española, f. 45r.

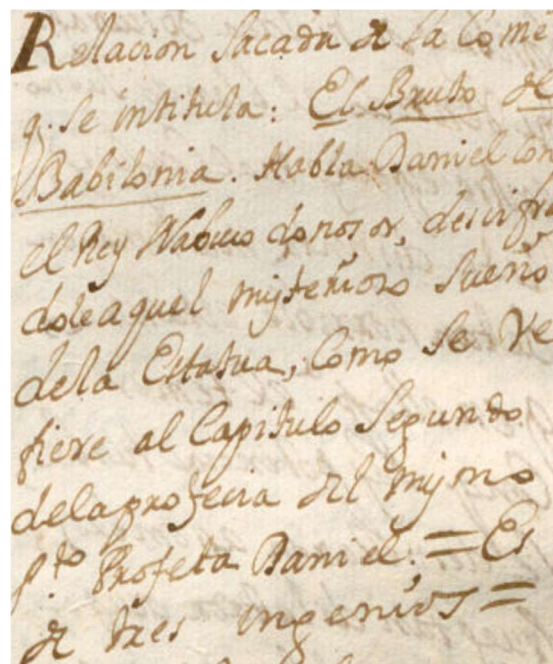


Figura 3: Ms. 547, Biblioteca de la Universidad de Barcelona, índice de títulos, dramaturgos y primeros versos de fragmentos recopilados

<i>El Factor de Calderon.</i>	<i>Heva en calderonilla</i> — 53.
<i>El Galfo de la Sirena Calderon.</i>	<i>En las guarras que Teralia</i> — 55.
<i>El Sancho Solista de Ruyter.</i>	<i>De Eridano, sacerdotisa</i> — 56.
	<i>Desde aquel por de panico</i> — 58.
	<i>Principio mudo de la tragedia</i> — 86.
	<i>Lo soy de la vida de Calderon</i> — 103.
	<i>Hermano, esposa, amiguete</i> — 104.
	<i>Uegó con diestras potigos</i> — 105.
<i>El muy piadoso Trojano Vallegas.</i>	<i>Después de haber depoblado</i> — 150.
<i>El legítimo bayardo Torales.</i>	<i>Puy riendo de esa manera</i> — 156.
	<i>Quatro luyres tiene apenya</i> — 163.
	<i>No pongas culpas Roberto</i> — 170.
	<i>Sajura ya de la fiera</i> — 171.
	<i>Gozava yo los años juveniles</i> — 172.
	<i>Alta espada del monta</i> — 173.
	<i>Triunfar quiso al vago</i> — 174.
<i>El baroto muy bien dado Calderon.</i>	<i>Alj muchas cosas que depoy</i> — 18.
<i>El Pintor de su deshonra Calderon.</i>	<i>Lo que yo como justicia</i> — 183.
	<i>1. Ya te acuerdas, Porcionia</i> — 183.

<i>Contra el amor no se engañan</i>	<i>Don Juan, andar cada dia</i>
<i>De Enriquez Gomez.</i>	<i>Señor, quando al poder quise</i>
	<i>Quando entendi que fulbrat</i>
	<i>Desconcertado instrumento</i>
	<i>Escucheme Señor, vuezón</i>
	<i>Yo ingrato: ha falso galan</i>
	<i>Digo en breues razones</i>
<i>Grueta y Castillo de amor de Silva</i>	<i>Quando fortuna, tu rigor</i>
<i>Duelo de honor y amistad hezerra.</i>	<i>Desu lo que me encoraces</i>
	<i>Antes que merecer longias</i>
	<i>Yaze en tronco contra a</i>
<i>El poder duelo de España Calderon.</i>	<i>Después que el innuicto Carlos</i>
	<i>Qua esto que paze por mi?</i>
	<i>Señor Don Pedro, de venos</i>
	<i>Bien Don Pedro, poryareis</i>
	<i>Esto es, o primero Carlos</i>

Figura 4: Relación de *La fuerza del natural*. Cortés Hernández, Santiago, 2008, 102B



Figura 5: Relación de *El conde de Sex*. Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, M-RAE, 39-VII-15(26)

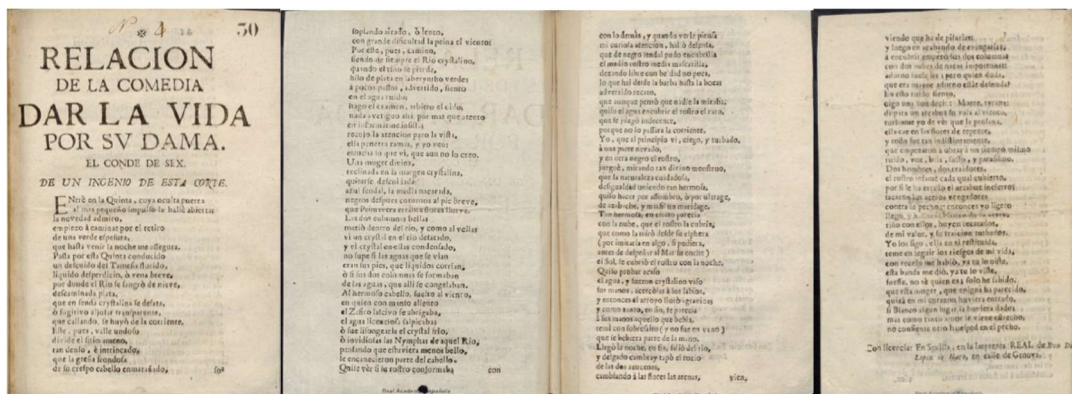


Figura 6: relación de *El Job de las mujeres*. University of Cambridge Digital Library, T85, T.1953

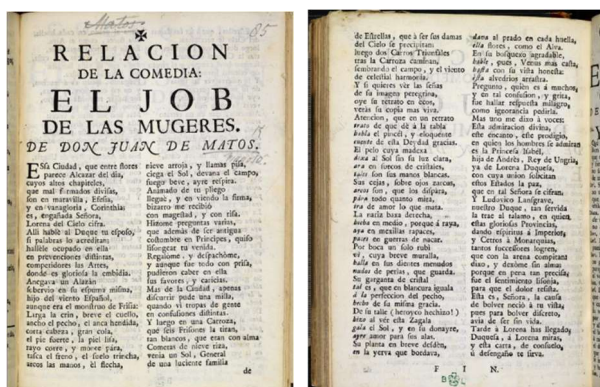


Figura 7: MSS/17516, f. 79r, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). El rótulo lee: «Relaciones escogidas. De diferentes comedias». Desde aquí empieza la recopilación de ocho textos teatrales. Abajo figura el comienzo de la relación de *La fuerza del natural*.

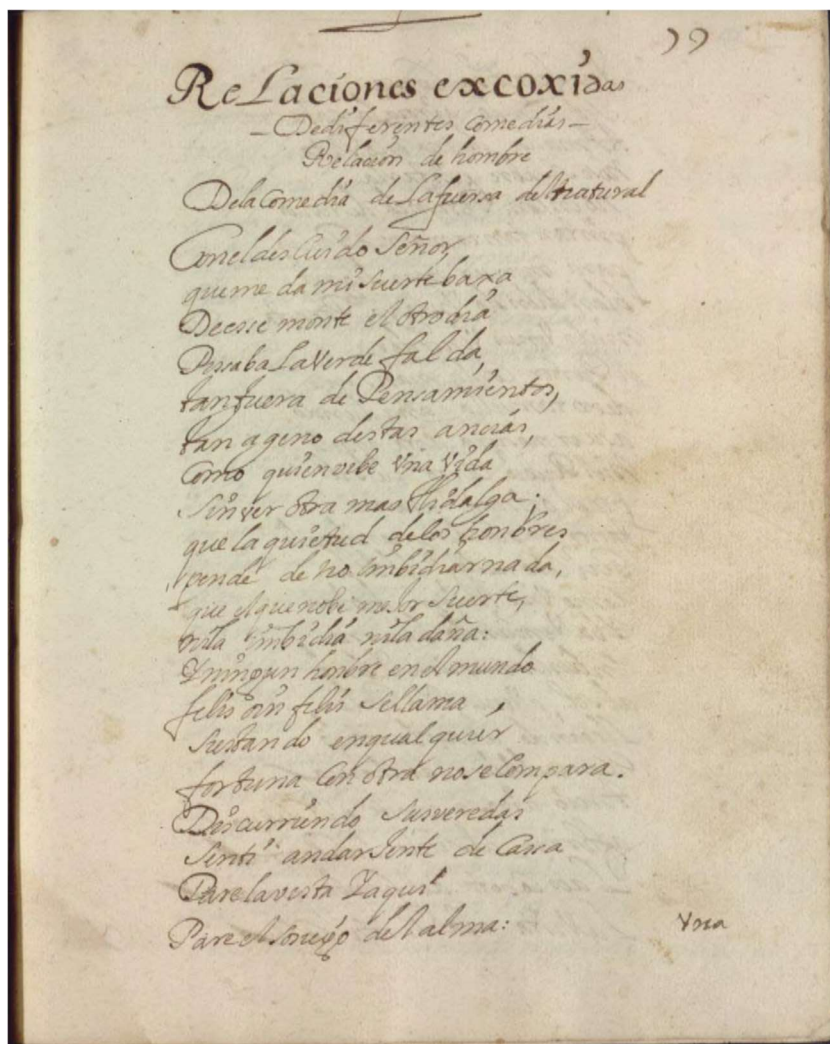
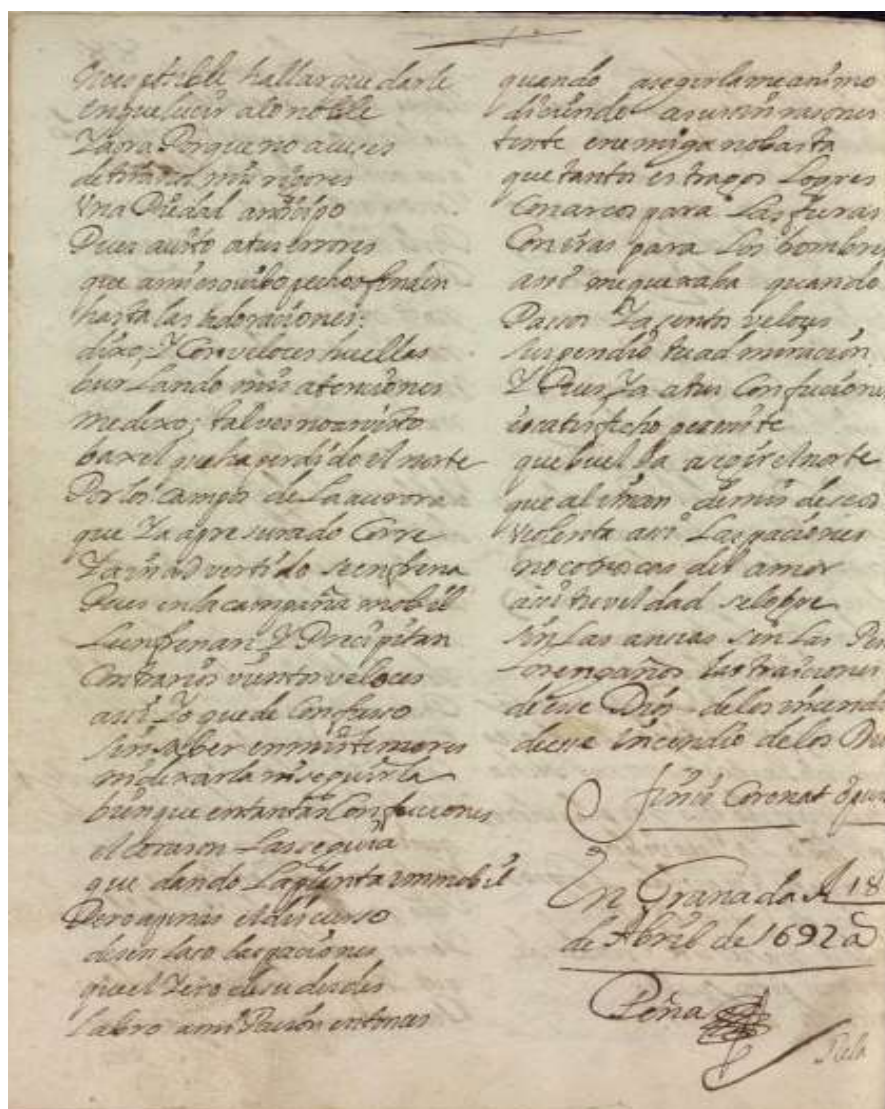


Figura 8: MSS/17516, f. 88v, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). Relación de la comedia *También se ama en el abismo*. Abajo figuran el lugar, la fecha, y la firma y rúbrica: «En Granada, A 18 de abril de 1692 a[ño]s, Peña».



Aparecen en esta imagen la parte final de la relación de Segismundo de la comedia de *La vida es sueño*, y la relación aquí titulada *Otra de un príncipe*, de *La victoria del amor*. Se pueden observar dos sistemas de foliación.



Figura 10: MSS/17519, f. 18v, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). Aparece en esta imagen el final de la relación de *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, y la parte inicial de *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*. Además, se observa un cambio de tinta de la misma mano.

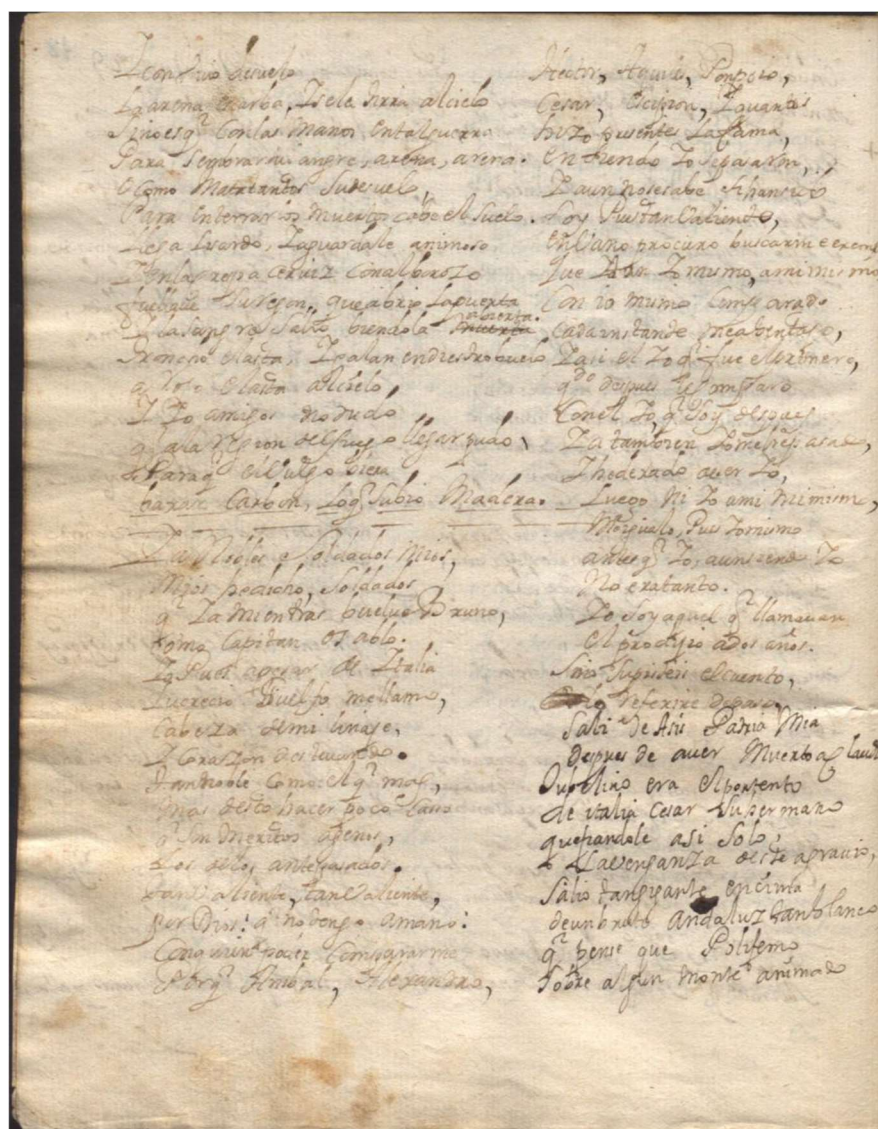


Figura 11: MSS/16295, f. 73r, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). Se aprecia en esta imagen la relación de *Quere-se sin declararse*, bajo el rótulo de «Retrato». Tras el final, el encabezamiento «Otro» sugiere que se pensó añadir un segundo «retrato», aunque finalmente quedó en blanco el espacio.

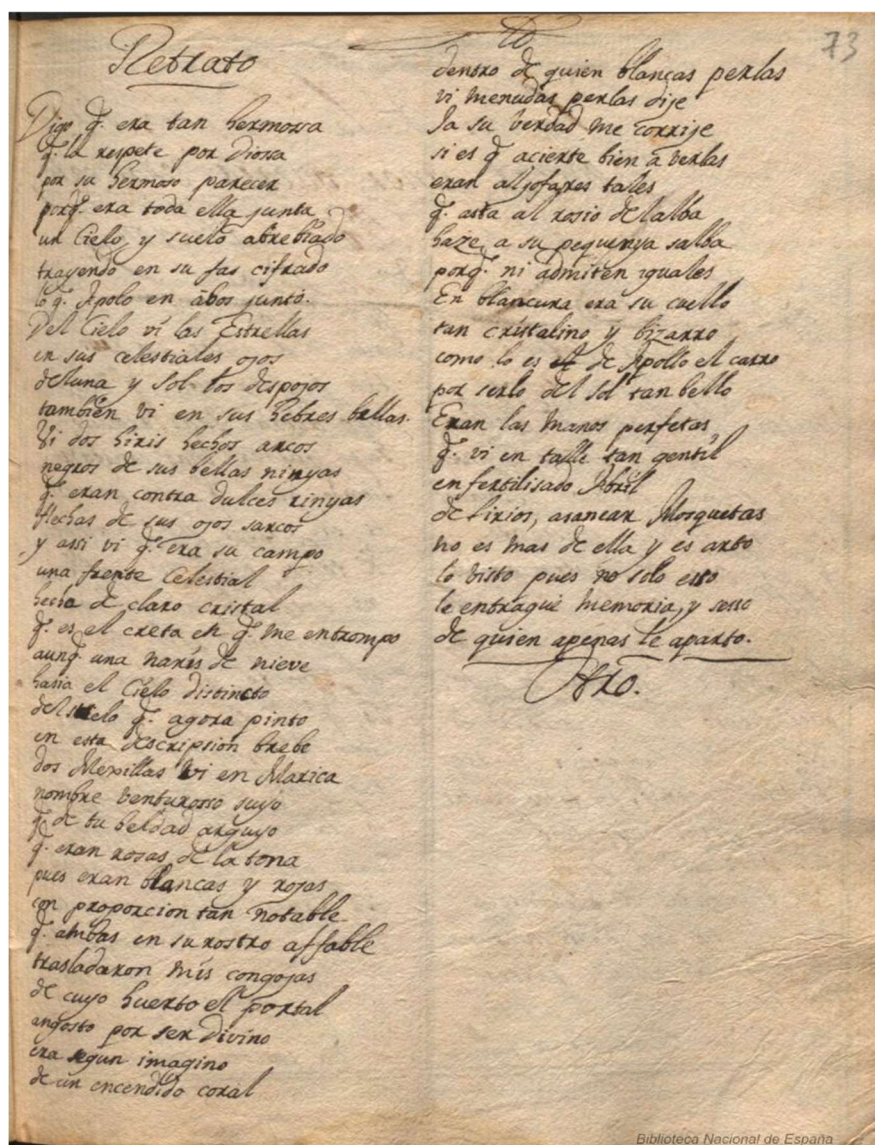


Figura 12: MSS/16295, f. 73v, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España).

Inicio de la relación de *Para vencer amor, querer vencerle*. Las páginas a dos columnas orladas distinguen esta relación de otras copiadas en esta sección del manuscrito.

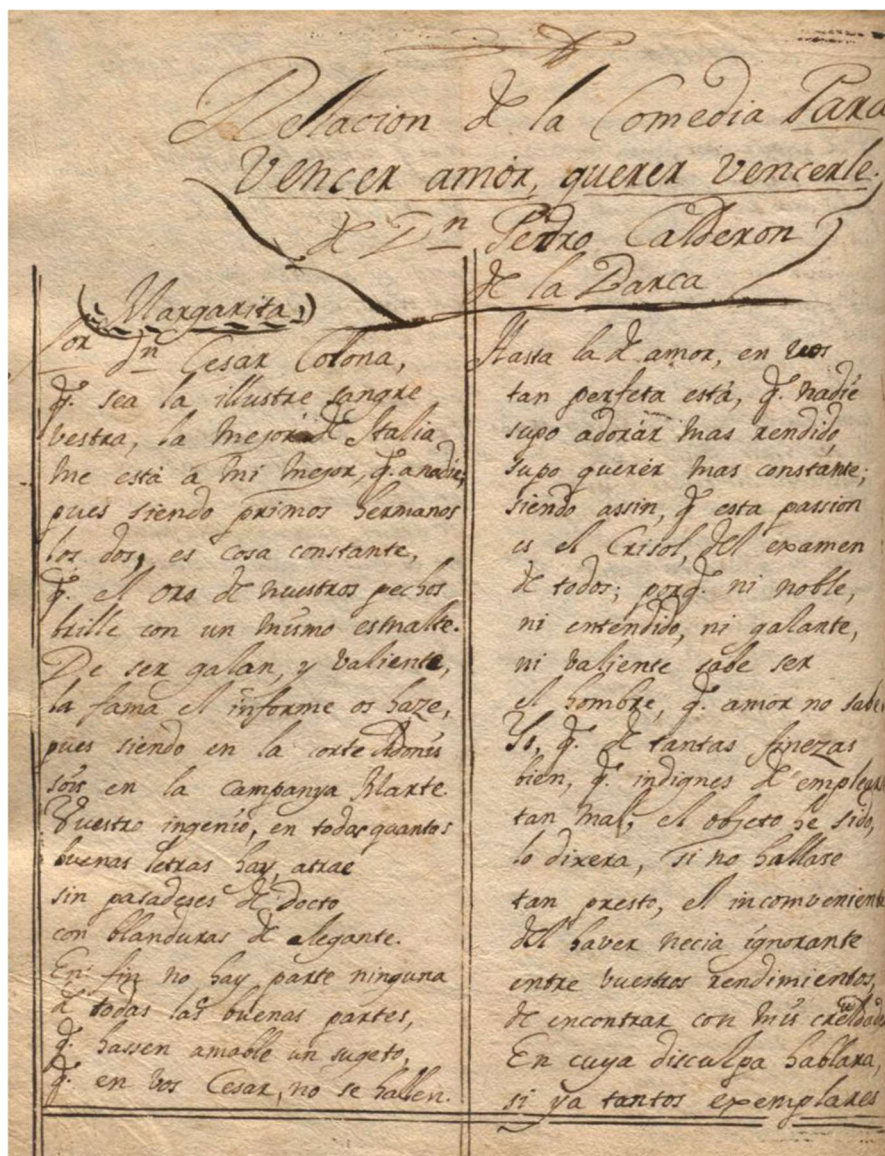
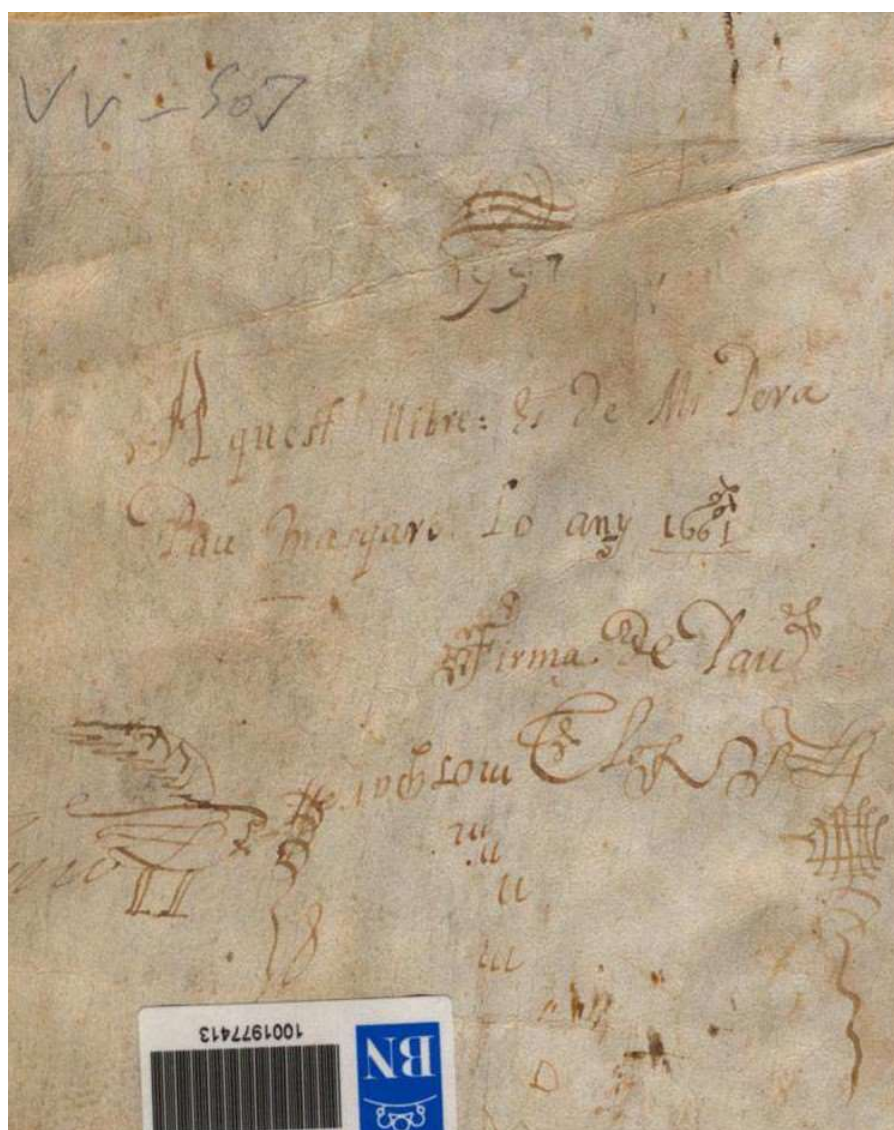


Figura 13: MSS/16295, contracubierta, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). Nota de posesión de Pere Pau Mascaró y la indicación del año 1661.



BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de referencia⁵⁵⁸

- Aguayo y Terones, Diego de, *Querer sabiendo querer, y gran reina de Tinacria*, Valencia, Imprenta de la viuda de José de Orga, 1764.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias, I*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- Coello, Antonio, *El conde de Sex*, ed. Donald E. Schmiedel, New York, Plaza Mayor, 1972.
- Diamante, Juan Bautista, *El negro más prodigioso*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674.
- Enríquez Gómez, Antonio, *Quererse sin declararse*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1663.
- Figueroa y Córdoba, Diego de, Figuera y Córdoba, José de, *Rendirse a la obligación*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.
- Leiva Ramírez de Arellano, Francisco de, *La dama presidente*, [s. l., s. i., s. a].
- Matos Fragoso, Juan de, *El Job de las mujeres*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657.
- Mira de Amescua, Antonio, *Teatro completo*, vol. 1, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- Monroy y Silva, Cristóbal de, *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor*, [¿Lisboa?, ¿Antonio Álvarez?, ¿1649?].
- Morchón, Manuel, *La victoria del amor*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657.
- Moreto y Cavana, Agustín, *Primera parte de comedias, I*, ed. Miguel Zugasti, Esther Borrego Gutiérrez, Beata Baczyńska, María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008.
- *Segunda parte de comedias, V*, ed. Alejandro García-Reidy, Marcella Trambaioli, María Luisa Lobato, María Ortega, Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, 2016.
- *Segunda parte de comedias, VI*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Catalina Buezo, Rafael Massanet, Antonio Cortijo, Kassel, Reichenberger, 2021.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias, I.4*, ed. Claudia Demattè, María Moya García, Enrico Di Pastena, Josefa Badía Herrera, Kassel, Reichenberger, 2018.
- Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, ed. Guillermo Schmidhuber de la Mora, México, Vuelta, 1990.
- Salazar y Torres, Agustín de, *También se ama en el abismo; Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, ed. Thomas Austin O'Connor, Kassel, Reichenberger, 2006.
- Toribio Jiménez, Francisco, *La gran comedia de Santa Madrona, la viuda tirana, y conquista de Barcelona*, [s. l., s. i.], 1638.

⁵⁵⁸ Se agrupan aquí las ediciones de comedias manejadas para el cotejo de variantes.

Estudios y otras fuentes primarias

- Aguilar Piñal, Francisco, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972.
- *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la Tipografía hispalense*, Madrid, CSIC, 1974.
- Agulló y Cobo, Mercedes, *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1995.
- Albert, Mechthild, «Saberes médicos y terapéuticos en una miscelánea áurea. Antonio Sánchez Tórtolas: *El Entretenido* (1673)», en *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, dir. Folke Gernert, Toulouse, Presses Universitaires, 2017, pp. 117-130.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos, «Un aspecto del petrarquismo», en *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, Madrid, Gredos, 1970.
- Alvar, Manuel, *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*, Málaga, Ayuntamiento, 1974.
- Álvarez Sellers, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*», en *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, ed. Anna Bognolo et al., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, vol. 1, pp. 363-373.
- «Dramaturgos portugueses en la corte hispánica. Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, coord. Elena Martínez Carro, Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 35-56.
- Álvarez, Tomás Antonio, *Excelencias de Granada*, ed. Cristina Viñes Millet, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- Amezcuca, José, «Hacia el centro: espacio e ideología en la comedia nueva», en *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. José Amezcuca, Serafín González, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 159-172.
- Amigo Vázquez, Lourdes, «Fiestas de toros en el Valladolid del XVII. Un teatro del honor para las élites de poder urbanas», *Studia Historica*, 26, 2004, pp. 283-319.
- Andrés Díaz, Rosana de, «Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara», *En la España medieval*, 8, 1986, pp. 81-108.
- Andrés, Gabriel, «Relaciones de comedias en Cerdeña: los pliegos del taller sevillano de los Hermosilla (1684-1739) en la biblioteca Universitaria de Cagliari», *Janus*, 2, 2013a, pp. 48-73.
- «Pliegos de relaciones de comedias en Cerdeña (BUC): el taller de Leefdael», *Tintas*, 3, 2013b, pp. 75-97.
- *Pliegos de relaciones de comedia en Cerdeña: I. El taller de Leefdael*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2017.
- Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- Arco y Garay, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1941.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995a.

- «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3, 1995b, pp. 411-443.
 - «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996a, pp. 37-60.
 - «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, ed. Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, 1996b, vol.1, pp. 43-64.
 - «Las aventuras del texto. Del manuscrito al libro en el Siglo de Oro», en *Unum et diversum: Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, coord. Kurt Spang, Pamplona, EUNSA, 1997, pp. 41-66.
 - «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras, personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez*, ed. Ignacio Arellano, Jean Canavaggio, Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 13-50.
 - «La comedia mitológica de Calderón», en *Calderón de la Barca. El monstruo de los jardines*, ed. Juan Mayorga, Madrid, Fundamentos, 2001, pp. 9-28.
 - «Nuevas piezas de títulos de comedias. De Calderón a la sátira clandestina», *Hipogrifo*, 10, 1, 2022, 10, pp. 345-372.
- Artigas, Miguel, Sánchez Reyes, Enrique, *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, vol.1, Manuscritos*, Santander, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Sociedad Menéndez Pelayo, 1957.
- Bacon, George William, «The life and dramatic works of Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26, 1912, pp. 1-474.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860.
- Bauer-Funke, Cerstin, «Análisis comparativo de *El ejemplo mayor de la desdicha*, de Antonio Mira de Amescua y *Bélisaire* de Jean Rotrou», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 176-186.
- Beltrán del Río Sousa, Adriana, Barne, Yannick, «La profanation des seuils sacrés dans le théâtre d'Agustín de Salazar y Torres», *E-Spania*, 39, 2021.
- Blanco White, José María, *Cartas de España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- Blue, William R., «Echoing desire, mirroring disdain: Moreto's *El desdén con el desdén*», *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1, 1986, pp. 137-146.
- Bobes Naves, María del Carmen, «Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», en *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, La Avispa, 1988.
- Bolaños Donoso, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.

- Bolaños Donoso, Piedad, Reyes Peña, Mercedes de los, «Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII», *Philologia Hispalensis*, 1, 1986, pp. 45-62.
- Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 61-98.
- Bouza, Fernando, *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- Bryant, William C., «Sor Juana Inés de la Cruz y la literatura de cordel del siglo XVIII. Noticias bibliográficas», *Anuario de Letras*, 13, 1975, pp. 275-276.
- Brown, Kenneth, «Nuevas calas hacia la vida y obra de A. Enríquez Gómez», *Revista Cuenca*, 44, 1996, pp. 47-65.
- Buezo, Catalina, «En los límites del decoro. La comedia moretiana *Primero es la honra*», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 7-8, 2008, pp. 93-106.
- Cadalso, José, *Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1772.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2017.
- *Comedias*, VI, ed. José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- Campbell Manjárez, Ysla, «Neoestoicismo en *Para vencer amor, querer vencerle* de Calderón», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, coord. Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 317-323.
- Campos Cañizares, José, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 2007.
- Campos Díaz, José Manuel, *Escritores de Alcalá de Guadaira. Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997, pp. 278-310.
- Cañas Murillo, Jesús, «Teatro y propaganda en el siglo XVIII: la Relación de *La destrucción de Tebas*», en *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 191-203.
- «Relaciones de comedias en la época de la ilustración: *Los hijos de la fortuna*, de Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, ed. José Luis Girón Alconchel, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2, 2003, pp. 1329-1337.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, edición facsímil, Valladolid, Maxtor, 2011.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- Casa, Frank P., *The dramatic craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.
- Casas-Delgado, Inmaculada, «La sonrisa prohibida de las damas», en *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, coord. Antonio Laguna Platero, José Reig Cruaños, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 217-231.

- «Marcas del sur. Autores e impresores andaluces en la literatura de cordel», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, 2018, pp. 437-465.
- Cassol, Alessandro, «El teatro de Juan Bautista Diamante», en *Paraninfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Barcelona, Anthropos, 2004a, pp. 173-179.
- *Dalle scene alle stampe. Approssimazione al teatro di Juan Bautista Diamante, con edizione critica di El negro más prodigioso*, Tesis Doctoral, Università degli Studi di Bologna, 2004b.
- «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coord. María Luisa Lobato López, Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 165-184.
- «Diamante, Juan Bautista», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, vol. 1, pp. 407-419.
- Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto*, New York, Twayne, 1974.
- Castells, Ricardo, «El papel contradictorio de la mujer esquiva en *El desdén con el desdén*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, coord. Aurelio González, Serafin González García, Lillian von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 205-215.
- Castillo Hernández, Estela, «El motivo del jardín en *La Huerta de Juan Fernández*: texto dramático y texto espectacular», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 43, 2011, pp. 149-168.
- Castillo, Jorge Luis, «La lengua del gracioso y el mundo del carnaval en *El desdén con el desdén*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1, 1994, pp. 7-20.
- Castro y Rossi, Adolfo de, «Noticias de la vida del doctor Felipe Godínez», *Memorias de la Real Academia Española*, 8, 1902, pp. 277-283.
- Cardona Castro, Ángeles, «*El negro más prodigioso*, de Juan Bautista Diamante: estudio a través de tres sueltas de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona y una de la Biblioteca Universitaria de Oviedo, más la versión de *La segunda parte*, de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional*, coord. Jesús Cañedo Fernández, Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Castalia, 1991, pp. 89-104.
- Cátedra García, Pedro María, «Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V», en *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, coord. Francisco Sánchez-Montes González, Juan Luis Castellano, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 1, pp. 81-104.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.
- Christian, Carole E., *La originalidad de Moreto en su uso de comedias anteriores: un estudio de las fuentes de El mejor amigo el rey e Industrias contra finezas*, Tesis Doctoral, Rice University, Houston, Texas, 1973.
- Cid Martínez, Jesús Antonio, «Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Antonio Carreira, Madrid, CSIC, 1978, pp. 271-301.
- Civil, Pierre, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el

- poema al retrato grabado», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordon Mesa, 1998, vol. 1, pp. 419-432.
- Coello, Antonio, *El conde de Sex*, ed. Jesús Laiz, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Collantes Sánchez, Carlos M., *Biobibliografía de la poesía bajobarroca cordobesa (1650-1750)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2017.
- Cornejo, Manuel, «La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Pierre Civil, Françoise Crémoux, 2, 2010, CD-ROM, nº. 62.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- Cortés Hernández, Santiago, «Elementos de oralidad en la literatura de cordel», *Acta Poética*, 26, 1-2, 2005, pp. 281-311.
- *Literatura de cordel y teatro en España*, 2008, disponible en <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>.
- «Relaciones de sucesos y relaciones de comedia en los pliegos de cordel del siglo XVIII», en *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, coord. Patrick Bégrand, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, pp. 61-70.
- «Las relaciones de comedia como agente socioliterario», en *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, coord. Inmaculada Casas-Delgado, Carlos M. Collantes Sánchez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022, pp. 245-257.
- Cortijo Ocaña, Antonio, «Industrias contra finezas de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro del Moreto», *Estudios hispánicos*, 24, 2016a, pp. 143-156.
- «Industrias contra finezas de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón», *Cincinnati Romance Review*, 41, 2016b, pp. 1-15.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 272-297, 454-497.
- «Don Antonio Coello y Ochoa», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 550-600.
- *Los hermanos Figueroa y Córdoba: dramáticos españoles del siglo XVII*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1919.
- «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 18, 1931, pp. 7-90.
- Cowling, Erin Alice, «Mujeres esquivas and the paternal function», *Hipogrifo*, 3, 1, 2015, pp. 141-153.
- Crespo Tobarra, Carmen, Campa Gutiérrez, Mariano de la, *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1991.
- Cull, John, «“¿Quién es marido de quién?”. Gender confusion in the plays of Cristóbal de Monroy y Silva», *Hipogrifo*, 6, 1, 2018, pp. 555-574.

- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- De Armas, Frederick A., «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, 30, 4, 1978, pp. 338-352.
- «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 719-732.
- «Lope de Vega and Michelangelo», 65, 2, *Hispania*, 1982, pp. 172-179.
- «Lope de Vega's speaking pictures: Tantalizing Titians and forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*», en *A Companion to Lope de Vega*, edición de Alexander Samson, Jonathan Thacker, London, Tamesis Book, 2008, pp. 171-182.
- «¿Es éste Adonis? La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 60-79.
- Deleito y Piñuela, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- Demattè, Claudia, «El proyecto “Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, ed. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 401-408.
- «La comedia *Amadís y Niquea* de Francisco de Leiva en el teatro caballeresco del siglo XVII», *Historias fingidas*, 3, 2015, pp. 155-169.
- Di Pastena, Enrico, «*Sin honra no hay amistad* y *El desdén, con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 julio 1999)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 103-119.
- Di Santo, Elsa Leonor, «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Frago», *Segismundo*, 27-32, 1978-1980, pp. 217-233.
- Díaz de Escovar, Narciso, «Don Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, eminente autor dramático malagueño», en *Curiosidades malagueñas: colección de tradiciones, biografías, leyendas, narraciones, efemérides, etc. que compendiarán, en forma de artículos separados, la Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Tipografía de Zambrana Hermanos, 1898.
- *D. Francisco de Leyba y Ramírez de Arellano, autor dramático malagueño del siglo XVII*, Málaga, Tipografía de Zambrana Hermanos, 1899.
- «Poetas dramáticos del siglo XVIII: Juan Bautista Diamante», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 90, 1927, pp. 216-226.
- Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, ed. José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático: Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 53-65.
- «Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 11-40.
- «Calderón y el “imaginario” visual: teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000*, Madrid,

- Ollero y Ramos, 2001, pp. 321-345.
- *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- Dille, Glen F., «Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate», *Papers on Languages and Literature*, 14, 1978, pp. 11-21.
- «The Christian Plays of Antonio Enríquez Gómez», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1, 1987, pp. 39-50.
- *Antonio Enríquez Gómez*, Boston, Twayne, 1988.
- Dixon, Victor, «New (and ancient) lights on the life of Juan Pérez de Montalbán», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 509-534.
- Dorra, Raúl, «El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45, 1, 1997, pp. 67-88.
- Durán, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1945.
- Enríquez Gómez, Antonio, *Sansón Nazareno: poema épico*, ed. María del Carmen Artigas, Madrid, Verbum, 1999.
- Espido-Freire, Milagros, «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625-87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 473-486.
- Faral, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1971.
- Fausciana, Emily, *La produzione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba, con edizione critica di "Mentir y mudarse a un tiempo"*, Università di Bologna, Tesis Doctoral, 2012.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis, *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, M. Rivadeneyra, Real Academia Española, 1856 (BAE, XXXIX).
- Fernández, Montesinos José, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 21-64.
- Fernández Nieto, Manuel, «Contribución al estudio del teatro de Cristóbal de Monroy», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, vol. 2, pp. 547-572.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- «La dramatización de la teología en la comedia nueva: *O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*, de Felipe Godínez», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, coord. José Antonio Calzón García et al., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 465-476.
- «El amor en los sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 27, 2009, pp. 75-88.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral: (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED, 1993.
- «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilustración teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Asturias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.
- Flores Arroyuelo, Francisco J., «El torneo: del entrenamiento militar a la literatura y la fiesta», en *De la aventura al teatro y la fiesta. Moros y cristianos*, Murcia, Nausicaä, 2003, pp. 37-78.

- Fountain, Anne, «Venereal disease and the *Gracioso*: a look at Moreto's *El desdén con el desdén*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1, 1977, pp. 23-25.
- Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Fucilla, Joseph Guerin, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- Gabbrielli, Ornella y Romero Frías, Marina, *Catalogo degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Pisa, Giardini, 1982-1985, 3 vols.
- Galbarro, Jaime, «Enríquez Gómez, Antonio», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, vol. 1, pp. 434-450.
- Gallego Roca, Miguel, «La rueda de la fortuna de Mira de Amescua y la polémica sobre el "Heraclio español"», *Rilce*, 7, 2, 1991, pp. 311-324.
- Garcés Molina, Elena, «Francisco de Leiva», en *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 2002, pp. 463-469.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.
- «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II, géneros parateatrales», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8, 1, 1989, pp. 137-154.
- García de Enterría, María Cruz, Martín Abad, Julián, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*, Alcalá de Henares/Madrid, Universidad de Alcalá/Biblioteca Nacional, 1998.
- García Peres, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos, 1890.
- García-Reidy, Alejandro, «Spanish comedias as commodities: possession, circulation, and institutional regulation», *Hispanic Review*, 80, 2, 2012, pp. 199-219.
- «Peasants in the palace: Moreto and Cáncer's *La fuerza del natural* and the mockery of courtly practices», *Bulletin of the Comediantes*, 66, 1, 2014a, pp. 75-95.
- «La comedia barroca *La fuerza del natural* y su proteica difusión teatral y literaria», en *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, coord. Josefa Badía Herrera et al., Valencia, Universitat de València, 2014b, pp. 111-122.
- Gasior, Bonnie L., «Slaying the Beast: The case of Beatriz in Sor Juana's and Agustín de Salazar y Torres's *La segunda Celestina*», *Bulletin of the Comediantes*, 60, 1, 2008, pp. 139-152.
- Gerli, Edmondo Michael, «Forma interior y forma exterior del primer monólogo de Segismundo, la sistematización de la pasión», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, coord. Luciano García Lorenzo, 1983, vol. 2, pp. 1101-1108.
- Gillet, Joseph E., «A neglected chapter in the history of the spanish romance», *Revue Hispanique*, 130, 1922, pp. 434-457.
- Glaser, Edward, «La comedia de Felipe Godínez *O el frayle ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser frayle*», *Revista de Literatura*, 12, 1957, pp. 91-107.
- Goldberg, Alice, «Una vida de santos extraña: *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de*

- ser fraile de Felipe Godínez*», en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 623-629.
- Gómez Caballero, Iván, «Representaciones teatrales en Castilla-La Mancha desde 1585 hasta 1699», *Anales de Literatura Española*, 37, 2022, pp. 209-232.
- Gómez, Jesús, *La figura del donaire, o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 2015.
- Gomis Coloma, Juan, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.
- Góngora y Argote, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.
- González, Aurelio, «La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», en *Edad de Oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony J. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 61-75.
- González Cañal, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González, Lilian von der Walde, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010, pp. 15-40.
- «Relaciones burlescas de comedias áureas», *Bulletin of the Comediantes*, 65, 2, 2013, pp. 81-96.
- «Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez», *Hispanófila*, 175, 2015, pp. 125-139.
- «Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo*, 9, 1, 2021, pp. 191-240.
- González Fernández, Luis, «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
- González Ladrón de Guevara, Cristina, *Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez*, Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.
- González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- «El Hércules de Ocaña, una respuesta a Lope de Vega», en *Vir bonus dicendi peritus: Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, coord. Luis Alburquerque García, José Luis García Barrientos, Madrid, CSIC, 2019, pp. 226-235.
- González-Sarasa Hernáez, Silvia, «El éxito editorial de las relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII*, coord. Elisa García Lara, Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 411-426.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols,

- Barcelona, Paidós, 2010.
- Guillén Robles, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874.
- Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- Harlan, Mabel Margaret, «The relation of Moreto's *El desdén con el desdén* to suggested sources», *Indiana University Studies*, 11, 62, 1924, pp. 1-109.
- Harrauer, Christine, Hunger, Herbert, *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. Francisco Javier Fernández Nieto, Antoni Martínez Riu, trad. José Antonio Molina Gómez, Barcelona, Herder, 2008.
- Hermenegildo, Alfredo, «El gracioso y el control de la dramatización: *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, coord. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 145-164.
- Hernández-Lorenzo, Laura, Byszuk, Joanna, «Challenging stylometry: the authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities*, fqac063, 2022, pp. 1-15.
- Heusch, Carlos, «Galanes y caballeros en la literatura castellana del siglo XV», *Ínsula*, 584-585, 1995, pp. 10-13.
- Isla, José Francisco de, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1995.
- Jauralde Pou, Pablo, Sánchez Sánchez, Mercedes, dir., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998-2008, 7 vols.
- Jonnes, Harold G., «Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28, 1, 1979, pp. 129-136.
- Josa, Lola, Lambea Castro, Mariano, «Señas de una belleza superior o las representaciones del cuerpo en el tono humano barroco», en *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Barcelona, Institución Milà y Fontanals, 2010, pp. 181-200.
- José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963.
- Kennedy, Ruth Lee, *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia, University Press, 1932.
- «The sources of *La fuerza del natural*», *Modern Language Notes*, 51, 6, 1936, pp. 369-372.
- Kenworthy, Patricia, «Juan Pérez de Montalbán (or Montalván) (1601/2–1638)», en *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. Mary Parker, Westport, CT., London, Greenwood Press, 1998, pp. 124–131.
- King, Willard F., «Inventario, tasación y almoneda de los bienes de don Pedro Calderón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 2, 1988, pp. 1079-1082.
- Larra, Mariano José de, «“El Trovador”. Drama caballeresco, en cinco jornadas, en prosa y verso. Su autor don Antonio García Gutiérrez», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, viernes 4 de marzo de 1836, (Madrid), nº 125.
- Lauer, A. Robert, «Los monólogos de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 539-547.

- Lázaro Bruña, José María, «Actividad teatral en Cádiz a finales del siglo XVII (1690-1700)», *Criticón*, 138, 2020, pp. 137-170.
- Lázaro Niso, Rebeca, «La figura del mal en dos “relaciones de comedias” de Calderón, “El veneno y la triaca” y “La vacante general”», *Biblias hispánicas*, 2, 2013, pp. 289-301.
- «Aproximación al teatro del Siglo de Oro a través de las formas efímeras de difusión editorial», en *Nuevos paradigmas para el estudio del teatro aurisecular*, coord. Rebeca Lázaro Niso, New York, IDEA, 2020, pp. 41-55.
- Ledda, Paola, *Repertorio delle relazioni de comedia esistenti nell'antico fondo spagnolo della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari, Facoltà di Magistero-Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1980.
- Ledda, Paola, Romero Frías, Marina, *Catalogo dei 'pliegos sueltos poéticos' della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Pisa, Giardini, 1985.
- Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Hispánica*, 2, 1940, pp. 105-150.
- Lobato, María Luisa, «“Los pájaros en el viento forman abríles de plumas”. Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 87-112.
- «Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-220.
- «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coord. María Luisa Lobato López, Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 15-38.
- «Moreto y la comedia palatina», *Cuadernos de teatro clásico*, 31, 2015, pp. 196-230.
- López de Abiada, José Manuel, «Sobre el honor en tres comedias menores de Moreto: *La fuerza de la ley*, *La traición vengada* y *Primero es la honra*», en *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa (Atti del Convegno Internazionale. Losana, 14-16 novembre 2002)*, ed. Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga y Antonio Stäuble, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 265-314.
- López Estrada, Francisco, *Fuente Ovejuna en el teatro de Lope y de Monroy (consideración crítica de ambas obras)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1965.
- «El Comendador de *Fuente Ovejuna* considerado como un Don Juan, en comedia de Cristóbal de Monroy», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Marquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, vol. 2, pp. 1289-1296.
- López Lorenzo, Cipriano, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Sevilla/Córdoba, Universidad de Sevilla/Universidad de Córdoba, 2019.
- López Pinciano, Alonso, *Obras completas, I, Filosofía Antigua Poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.

- López Poza, Sagrario, «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual», en *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, ed. Roger Chartier, Carmen Espejo, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012, pp. 37-85.
- López Vidriero, M.^a Luisa (dir.), *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XI. Manuscritos*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994-1996, 6 vols.
- Lozano, Cristóbal, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Madrid, Francisco Sanz, 1662.
- Luzán, Ignacio de, *Arte de hablar; o sea, Retórica de las conversaciones*, ed. Manuel Béjar Hurtado, Madrid, Gredos, 1991.
- MacCurdy, Raymond R., «The bathing nude in golden age drama», *Romances Notes*, 1, 1959, pp. 36-39.
- Mackenzie, Ann L., «Juan Bautista Diamante», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 191-195.
- Mainer, José-Carlos, «Antropología cultural y mala literatura. “El entretenido” (1673), de Antonio Sánchez Tórtoles», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Universidad, 1986, pp. 1133-1152.
- Mancini, Guido, «Algunas notas al margen de la producción dramática de Francisco de Leiva», en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, ed. Samuel G. Armistead, Mishael M. Caspi, Newark, Juan de la Cuesta, 2001, pp. 333-350.
- Manero Sorolla, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- *Imágenes petrarquistas en lírica española renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 1992, pp. 5-71.
- «El retrato femenino en la poesía medieval castellana, cánones retóricos y rasgos poéticos», *Anuario de estudios medievales*, 29, 1999, pp. 547-560.
- «Los cánones del retrato femenino en el “Canzoniere”. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de filología italiana*, 4, 2005, pp. 247-260.
- Marco, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.
- Martínez Carro, Elena, Ulla Lorenzo, Alejandra, «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *Rilce*, 35, 3, 2019, pp. 896-917.
- Mathías, Julio, *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, Editora Nacional, 1970.
- Mattza, Carmela, «Vida privada e imagen pública. Isabel de Borbón y la corte literaria de Felipe IV», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Anna Bognolo et al., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, vol. 2, pp. 633-644.
- McGaha, Michael D., «Entre el “noble Moor” y el “negro perro moro”: Otelo y Las misas de

- San Vicente Ferrer*», en *Vidas paralelas: el teatro español y el teatro isabelino, 1580-1680*, recop. Anita K. Stoll, London, Tamesis, 1993.
- Mckendrick, Melveena, *Theatre in Spain (1490-1700)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age: a study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press, 2010.
- McNair, Alexander J., «Pasillo el Cid Campeador: un curioso pliego suelto del siglo XIX», Comunicación presentada en el XXV Congreso Internacional de Literatura y Estudios Hispánicos, 19-20 de junio de 2020, disponible en https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=4n7EmcgAAA AJ&citation_for_view=4n7EmcgAAAAJ:kNdYIx-mwKoC.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- Menéndez Onrubia, Carmen, «Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez (1585-1659)», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 89-130.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Autos, comedias de la sagrada escritura y de santos*, Madrid, CSIC, 1949.
- Mesonero Romanos, Ramón de, «Teatro español del S. XVII. Autores de tercer orden», *Semanario pintoresco español*, 1853, pp. 90-91.
- *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1858.
- *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Miquel Rosell, Francisco Javier, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, Dirección General de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas, 1958.
- Mira de Amescua, Antonio, *Teatro. Vol. 2, La fénix de Salamanca; El ejemplo mayor de la desdicha*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Moll, Jaime, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las “Relaciones de comedias”», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 143-169.
- «Transmisión y público de la obra poética», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 71-85.
- Monroy y Silva, Cristóbal de, *El caballero dama*, ed. Paolo Pintacuda, Córdoba, Almuzara, 2018.
- *El caballero dama*, ed. Sidney Donnell, Newark, Juan de la Cuesta, 2019.
- Montilla, Rafael, *Vida y obras de D. Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano, autor dramático malagueño del siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1947.
- Moreto y Cavana, Agustín, *El desdén con el desdén, El lindo Don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta, 1987.
- *El desdén con el desdén; Las galeras de la honra; Los oficios*, ed. Francisco Rico Manrique, Madrid, Castalia, 1971.
- *El desdén, con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.
- Moya García, María, Borrego Gutiérrez, Esther, «Fortuna editorial y escénica de Juan Pérez de Montalbán en los siglos XVII y XVIII: el caso de *El mariscal de Virón*», en *Miscelanea teatral áurea*, coord. José María Díez Borque, Álvaro Bustos Táuler, Elena Di Pinto, Madrid, Visor, 2015, pp. 27-46.
- Muñoz Palomares, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua: para una lectura política y social de la comedia áurea*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.

- Nitsch, Wolfram, «Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 307-317.
- O'Connor, K. Patricia, *A critical edition of «O el ladrón ha de ser frayle o el frayle ha de ser ladrón» by Felipe Godínez*, Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 1993.
- O'Connor, Thomas Austin, «Don Agustín de Salazar y Torres: A Bibliography of Primary Sources», *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes*, 32, 4, 1975, pp. 158-161, 167 y 180.
- «Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto de la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», *Revista de Literatura Mexicana*, 3, 2, 1992, pp. 283-303.
- «El teatro de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 181-187.
- «Barbarie y civilización en *También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse, Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 651-659.
- Ojeda Calvo, María del Valle, «Una forma de ocio cortesana y popular en el teatro del Siglo de Oro: la corrida de toros», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 77-101.
- Oleza, Joan, Antonucci, Fausta, «La arquitectura de géneros en la “comedia nueva”», *Rilce*, 29, 3, 2013, pp. 689-741.
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Granada, Universidad de Granada, 1967.
- Ortiñá, Maricel, «El retrato idealizado en la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684)», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 155-164.
- Palacios Fernández, Emilio, «Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII», en *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Palacios Fernández, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 4-38.
- Pannarale, Marco, «Salazar y Torres, Agustín de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 358-365.
- «Matos Fragoso, Juan de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 939-957.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981.
- Peña Doria, Olga Martha, Schmidhuber de la Mora, Guillermo, «Treinta años del descubrimiento de la comedia *La segunda Celestina*: con adjudicación coautoral a Sor Juana Inés de la Cruz», *eHumanista*, 46, 2020, pp. 13-22.

- Pérez de Montalbán, Juan, *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Pontón, Gonzalo, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte nuevo*, 4, 2017, pp. 555-649.
- Portús Pérez, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
- *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982a.
- *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, 1982b.
- *Per una bibliografia di Alvaro Cubillo de Aragón*, Verona, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1983a.
- «Comedias y relaciones: la ricezione deviata (con un catálogo delle relaciones de comedia calderoniane)», en *Colloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila, Università dell'Aquila, 1983b, pp. 91-114.
- «Juan Pérez de Montalbán: 1617-1638», en *Siete siglos de autores españoles*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-186.
- «El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica», en *Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, ed. Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, 1996, vol. 1, pp. 65-92.
- «Funciones teatrales y literarias del personaje del privado», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. Bernardo José García García, María Luisa Lobato López, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 133-150.
- «Primero es la honra di Agustín Moreto a Vienna», en *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 203-228.
- «Lope y las relaciones de sucesos», *Revista de Literatura*, 147, 2012, pp. 139-163.
- Quintana Pareja, Emilio, «“Que con tanta justicia al lauro aspira”. La incierta fama póstuma del doctor Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, ed. Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 485-496.
- Reichenberger, Arnold G., *Spanish drama of the Golden Age: a catalogue of the manuscript collection at the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1984.
- Reyes, Alfonso, «Un tema de *La vida es sueño*», en *Capítulos de Literatura española*, México, El Colegio de México, 1945, pp. 11-88.
- Rivas, Aida Harriet, *A critical edition of “Mentir y mudarse a un tiempo”, by Diego and José de Figueroa y Córdoba*, Wayne State University, Tesis Doctoral, 1978.
- Roca y López, Pedro, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a Don Pascual de*

- Gayangos, *existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Rodríguez Cáceres, Milagros, «De *El valiente Céspedes* de Lope a *El Hércules de Ocaña* de Diamante», en *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: Actas del congreso internacional*, coord. Alessandro Cassol, Blanca Oteiza Pérez, 2007, pp. 223-236.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Moreto reescribe a Guillén de Castro: de *Cuánto se estima el honor a Primero es la honra*», *Revista de Filología Española*, 102, 2022, pp. 191-220.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, «Los pliegos teatrales: relaciones de comedias, pasos y pasillos», en *Historia literaria en España en el siglo XVIII*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Trotta, CSIC, 1996, pp. 352-354.
- Rogers, Daniel, «Los monólogos femeninos de *El conde de Sex* de Antonio Coello», en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks: presentados por sus colegas, amigos y discípulos*, coord. José Miguel Veintemilla Ruiz, Barcelona, Puvill, 1984, pp. 175-190.
- Roldán Fidalgo, Cristina, «La “pintura” en el gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena», *Hipogrifo*, 8, 1, 2020, pp. 553-566.
- Romero Tabares, Isabel, «Estoicismo y cristianismo en *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua», en *La corte en Europa. Política y religión (siglos XVI-XVIII)*, coord. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Gijs Versteegen, Madrid, Polifemo, 2012, vol. 2, pp. 695-712.
- Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco, 2005.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Sabat de Rivers, Georgina, «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23, 1984, pp. 39-52.
- «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *De la crónica a la narrativa mexicana*, ed. Merlin H. Forster y Julio Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79-93.
- «Los problemas de *La segunda Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, pp. 493-512.
- Sabik, Kazimierz, «Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham 21-26 de agosto de 1995)*, ed. J. Whicker, Birmingham, University of Birmingham, 1998, vol. 3, pp. 204-211.
- Sáez Raposo, Francisco, «Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto. *Segunda Parte de comedias*», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 225-257.
- Salazar y Torres, Agustín de, Juana Inés de la Cruz, *La gran comedia de La segunda Celestina* (facsimil), *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, y La segunda Celestina*, introd. Fredo Arias de la Canal, pról. Guillermo Schmidhuber de la Mora, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995.
- Salomon, Herman Prins, «Was Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) a crypto-jew?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 4, 2011, pp. 397-422.

- Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Sánchez Mariana, Manuel, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arco Libros, 1995.
- Sánchez Tórtolas, Antonio, *El entretenido, repartido en 14 noches desde la de la vispera de Navidad hasta la del Día de los Reyes*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1673.
- Sansano i Belso, Gabriel, «Some types of short theatre in Eighteenth-Century Valencia», *Catalan Review*, 19, 1, 2005, pp. 265-284.
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «La figura de Belisario y el mito del imperio en el teatro aurisecular», en *Europa (historia y mito) en la comedia española*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 207-224.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, «Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana, “La segunda Celestina”», *Hispanófila*, 107, 1993, pp. 59-69.
- *Hallazgo de un texto perdido de Sor Juana, La gran comedia de La segunda Celestina*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2007.
- *Indagaciones sobre la comedia perdida de Sor Juana Inés de la Cruz, La Segunda Celestina*, Editorial Académica Española, 2012.
- Scholberg, Kenneth R., «Dos obras de “títulos de comedias” de M. de Barrios», *Hispanófila*, 20, 1964, pp. 55-67.
- Símini, Diego, «Autores andaluces en la Parte XL de las *Escogidas*», en *Dramaturgos y espacio teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro de Siglo de Oro*, ed. Elisa García-Lara, Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 175-197.
- «A vueltas con Francisco Leiva Ramírez de Arellano», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Aviva Garribba, 2012, vol. 4, pp. 228-238.
- Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1950-1994.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977.
- Sinclair, Alison, «Historias de dos desgraciadas: estereotipos de la culpa en la literatura popular española de los siglos XVIII y XIX», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, 2016, pp. 57-78.
- Suárez Miramón, Ana, «La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coord. María Luisa Lobato López, Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 317-336.
- «Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 107-122.
- Torres Salinas, Ginés, «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, 2019, pp. 307-328.
- Trives Pérez, José Manuel, «Inventario de representaciones de La vida es sueño», *Signa*, 22, 2013, pp. 675-712.
- Tyler, Richard W., «Lo sobrenatural en algunas comedias de acusación falsa», en *Actas del IX*

- Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto, 1986, Berlín*, coord. Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 665-672.
- Übersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- «Política y censura en una fiesta palaciega: *Mentir y mudarse a un tiempo* (Palacio del Buen Retiro, 1658)», *Rilce*, 32, 3, 2016, pp. 758-784.
- Vaiopoulos, Katerina, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Frago*, Madrid, Visor, 2020.
- Valdés, Diana, *Study and edition of La dama presidente by Francisco de Leiva Ramírez de Arellano*, Trabajo Final de Máster, University of South Florida, 2017.
- Valladares Reguero, Aurelio, «Mira de Amescua, Antonio», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 989-1018.
- Varey, John Earl, Shergold, Norman David, *Comedias en Madrid: 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis, 1989.
- Varey, John Earl, «Espacio y tiempo en la comedia», en *The medieval mind: Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, 1997, pp. 481-500.
- Vázquez Estévez, Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Vega García-Luengos, Germán, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», *Castilla*, 8, 1984, pp. 127-139.
- «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 1007-1016.
- «Tirso en sueltas: notas sobre difusión impresa y tradición textual», en *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO, 2000, pp. 177-217.
- «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro español. Vol.1, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1289-1320.
- «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta», *Bibliología*, 4, 2009, pp. 21-45.
- «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108, 2010, pp. 57-78.
- «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: "in memoriam" Ricard Salvat*, ed. Elisa García Lara, Antonio Serrano, 2011, pp. 237-256.
- «Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 845-870.
- «“Yo seré de romance y diré ‘escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-296.
- Vega, Lope de, *Arcadia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.

- *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega, Lope de, Monroy y Silva, Cristóbal de, *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1969.
- Villa-Amil y Castro, José, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central, parte I, Códices*, Madrid, Imprenta de Aribau (Sucesores de Rivadeneyra), 1878.
- Villegas Ruiz, Manuel, «El convento de Laujar, según una crónica inédita del siglo XVIII», en *El franciscanismo en Andalucía*, vol. 1, dir. Manuel Peláez del Rosal, 2003, pp. 701-720.
- Vuelta García, Salomé, «El teatro español del Siglo de Oro en Italia del Barroco a la Arcadia», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 50, 2021, pp. 147-172.
- Wade, Gerald E., «Cristóbal de Monroy y Silva», *Bulletin of the Comediantes*, 5, 1, 1953, pp. 3-9.
- Wardropper, Bruce W., «Moreto's *El desdén con el desdén*: the "Comedia" secularized», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1, 1957, pp. 1-10.
- Wardropper, Bruce W., Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Wilson, Edward M., «Samuel Pepy's spanish chap-books, part I», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, 2, 1955, pp. 127-154.
- «Samuel Pepy's spanish chap-books, part II», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, 3, 1956a, pp. 229-268.
- «Some Calderonian "pliegos sueltos"», en *Homenaje a J. A. van Praag, catedrático de la Universidad Amsterdam: 1930-1955*, Amsterdam, L. J. Venn's Uitgeversmaatschappij N.V.; Librería española "Plus Ultra", 1956b, pp. 140-144.
- «Calderón's autos: eighteen century sueltos and relaciones», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 331-345.
- «Quevedo para las masas», en *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española* [«Quevedo for the masses», *Atlante*, 3, 1955, pp. 151-166], Barcelona, Ariel, 1977a, pp. 275-297.
- «Algunos aspectos de la historia de la literatura española», en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española* [Some aspects of Spanish literary history, Oxford, 1967], Barcelona, Ariel, 1977b, pp. 14-54.
- Wilson, Edward M., Moir, Duncan, *The Golden Age: Drama, 1492-1700*, London/New York, Ernest Benn/Barnes & Noble, 1971.
- Wilson, Margaret, «La próspera fortuna de Don Álvaro de Luna: An outstanding work by Mira de Amescua», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1, 1956, pp. 25-37.
- Wolf, Ferdinand Joseph, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher&Co., 1859.
- Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.
- Zarco Cuevas, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca de El Escorial, 1924-1929, 3 vols.
- 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*, coord. Eva Galar Irurre, Blanca Oteiza Pérez,

Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO, 2003, pp. 159-185.

Zúñiga Lacruz, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel, Reichenberger, 2015.