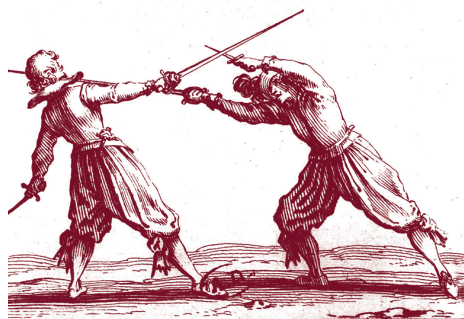


ANTONIO SIGLER DE HUERTA

NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO  
LAS DONCELLAS DE MADRID

ESTUDIO INTRODUCTORIO  
Y EDICIÓN CRÍTICA  
DE LUISA ROSSELLÓ CASTILLO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

ANTONIO SIGLER DE HUERTA

*NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO  
LAS DONCELLAS DE MADRID*

ESTUDIO INTRODUCTORIO Y EDICIÓN  
CRÍTICA DE LUISA ROSSELLÓ CASTILLO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA», 53

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW  
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE  
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-938795-39-8

Depósito Legal: M-29183-2017

New York, IDEA/IGAS, 2018

ANTONIO SIGLER DE HUERTA

*NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO  
LAS DONCELLAS DE MADRID*

ESTUDIO INTRODUCTORIO Y EDICIÓN  
CRÍTICA DE LUISA ROSSELLÓ CASTILLO



*A mi familia*  
*A mis profesores y compañeros*  
*Del CAE (CSIC-curso 2005-2006)*



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	11
ESTUDIO PRELIMINAR .....	15
1. El autor: don Antonio Sigler de Huerta .....	15
1.1. Algunos apuntes biográficos .....	15
1.1.1. ¿Don Antonio Sánchez de Huerta, don Antonio de Huerta o don Antonio Sigler de Huerta? .....	16
1.1.2. El autor y su época .....	22
1.1.3. Participación en las academias literarias .....	31
1.2. Presentación y cronología de la producción literaria de Sigler de Huerta .....	36
2. Análisis de la comedia <i>No hay bien sin ajeno daño</i> .....	46
2.1. Estudio literario .....	46
2.1.1. La confección del enredo .....	47
2.1.2. Los temas .....	57
2.1.3. Los personajes .....	75
2.1.4. La versificación y la estructura dramática .....	89
2.2. Análisis textual .....	95
2.2.1. Presentación de los testimonios conservados ....	95
2.2.2. Análisis de variantes .....	102
2.2.3. Fijación del estema .....	109
2.2.4. El texto base de la presente edición .....	111
3. Análisis de la comedia <i>Las doncellas de Madrid</i> .....	113
3.1. El enredo: su importancia estructural, su origen y sus mecanismos .....	119
3.2. Espacio y tiempo .....	128



3.3. Los temas .....	133
3.4. Personajes .....	141
3.5. Versificación .....	162
3.6. Presentación del único testimonio antiguo conservado: el manuscrito .....	165
4. Criterios de edición .....	167
BIBLIOGRAFÍA .....	177
EDICIÓN CRÍTICA DE LA COMEDIA	
<i>NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO</i> .....	195
EDICIÓN CRÍTICA DE LA COMEDIA	
<i>LAS DONCELLAS DE MADRID</i> .....	321

## AGRADECIMIENTOS

Hay un antes y un después en mi formación a partir del curso 2005-2006 por eso quiero en estas líneas expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a todos los profesores del CSIC que me impartieron clase en el Curso de Alta Especialización (CAE). Estas líneas sé que no serán suficientes para manifestar todo lo que significó ese curso para mí y el cariño y admiración que siento por unos profesores que me hicieron volver a amar la investigación. Sé que sin mi estancia allí las investigaciones que había iniciado sobre Sigler de Huerta nunca se hubieran concluido por ello les quiero dar las gracias a todos ellos.

Gracias al profesor Garrido Gallardo por el esfuerzo que cada año realizaba al dirigir un máster que daba la magnífica oportunidad a tantos jóvenes de recibir las enseñanzas de profesores como Ignacio Arellano, Carmen Bobes Naves, Allan Deyermund, Juan María Díez Taboada, Jean Pierre Étienvre, Luciano García Lorenzo, José Luis Girón Alconchel, Leonardo Gómez Torrego, Fernando González Ollé, José Luis Moure o Bernard Pottier.

Quiero darle las gracias a la profesora Paloma Díaz Más por su amabilidad y simpatía, y por sus excelentes clases. También quiero darle las gracias a la profesora Pura Fernández por enseñarnos a ver la literatura del XIX desde un prisma totalmente diferente y por el cariño con que nos trata siempre a todos. Esté donde esté, quiero agradecerle al profesor Jacob Hassán que nos descubriera la literatura sefardí y que compartiera con algunos de nosotros tan intensos y enriquecedores días en Toledo. Y no me puedo olvidar de los profesores Luis Alburquerque y José

Carlos de Torres: es tan grato poder conversar aunque solo sea cinco minutos con ellos.

Pero además, gracias a ese curso, conocí a jóvenes investigadores a los que no puedo sino admirar por su dedicación. Gracias a todos mis compañeros de clase del CAE de los que tanto aprendí y a los que tanto quiero. No me puedo olvidar de lo grato y estimulante que fue conocer a alguien como Ana González Tornero, de cuyas investigaciones sobre el ensayo en el siglo XIX aprendí tanto.

También quiero mostrar mi agradecimiento a la catedrática doña Carme Bosch, verdadero pozo sin fondo de sabiduría. Quiero agradecerle todos los sabios consejos que me ha ofrecido siempre. Su inmensa capacidad de trabajo, incluso después de su jubilación, es admirable y creo que para todos sus alumnos siempre ha sido un ejemplo a seguir por el tesón y dedicación con los que trabaja.

Quiero recordar en estas líneas al doctor Gabriel Jordà. Él me transmitió una parte de ese gran amor a la vida que le invadía. Siempre recuerdo su fuerza de voluntad como ejemplo a seguir cuando me siento abatida.

Igualmente quiero darle las gracias por sus hermosas palabras de aliento a don Diego Sabiote cuya humildad, sabiduría y bondad creo que no pueden dejar a nadie indiferente.

¿Qué puedo decir sobre los profesores Jaume Garau y Abraham Madroñal? Me han regalado tantas horas. Les estoy inmensamente agradecida. Al primero por iniciarme en la investigación y porque desde el primer momento depositó su confianza en mi modo de hacer y en mi capacidad que nunca puso en duda. Abraham Madroñal me guió en un momento de confusión, sin él no hubiera sido capaz de concluir este libro. Le agradezco muchísimo la paciencia con la que ha resuelto mis dudas, las valiosas observaciones que me ha hecho, los consejos que me ha dado, y también la amabilidad y gentileza con la que siempre me ha tratado. Gracias por haberme enseñado tanto.

También quiero demostrar mi agradecimiento a las que considero mis amigas: a la profesora M. Antònia Fornés y a Catalina Montserrat. Podría reflejar aquí sus indudables virtudes como docentes e investigadoras, pero para mí es más valioso destacar que son buenas personas y que me quieren y las quiero. *Moltíssimes gràcies per tot*. Igualmente, por su amistad y por los entrañables momentos que hemos compartido les quiero dar las gracias a Victòria Cladera, Cati Escalas, Montse Ferré y Loli Ciudad, *ses nines*.

Y, por último, quiero darle las gracias a mi familia. A mi abuelo, Jordi, que me inculcó el amor a la lectura. A mi padre, por sus últimas palabras. A mis dos hermanos, Jordi y Cristóbal, y a mi abuela, Catalina, por todo su apoyo y por la confianza que tienen en mí. A mis sobrinos Fran y Josep, por ser tan distintos y dejarme ejercer de tía. Y a mi cuñado Joan por sus recomendaciones sobre curiosas librerías en Internet.

Pero en estas líneas, sobre todo, quiero dar las gracias a mi amadísimo y pacientísimo esposo, pilar que me ha sustentado estos últimos diez meses tan difíciles de mi vida, la brújula que me ha hecho no perder el Norte. Y a mis dos hijos, por lo contrario, por señalarme el Sur.

Por último tengo que darle las gracias a madre y a mi hermana. A la primera, por ser madre y amiga, por compartirlo todo conmigo, por enseñarme el valor del saber y de la libertad, por la valentía y el coraje con los que se enfrenta a todo y que siempre intenta infundirme. A Cati-Ana la admiro profundamente no solo porque es una brillante investigadora, sino también por su integridad, su bondad y generosidad. Le quiero dar las gracias, por ser, en realidad, la hermana mayor, por su inestimable ayuda, por estar a mi lado también en los peores momentos.



## ESTUDIO PRELIMINAR

### I. EL AUTOR: DON ANTONIO SIGLER DE HUERTA

#### 1.1. *Algunos apuntes biográficos*

Don Antonio Sigler de Huerta es un autor secundario cuya vida y obra han merecido escasa atención por parte de la crítica, de ahí que su producción teatral haya pasado prácticamente desapercibida<sup>1</sup>. Pese a ello, en sus comedias se pueden encontrar algunos aciertos y Sigler de Huerta gozó de cierto reconocimiento en su tiempo: no sólo participó en diversas academias, sino que además recibió los elogios de Montalbán y Lope de Vega, lo cual, sin embargo, no impidió que fuera el blanco de ácidos sonetos de Calderón. Así pues conocer su vida y obra permite entender con mayor exactitud el panorama literario del Siglo de Oro y las relaciones de amistad o enemistad que se establecían entre los dramaturgos de la época.

<sup>1</sup> Ni siquiera la inclusión de este autor en la *Historia del teatro español* dirigida por Huerta Calvo (2003, vol. I, p. 887) cambió tal situación. Por otra parte, esta referencia, junto con el artículo de Madroñal dedicado a la edición de Falconieri de *Las doncellas de Madrid* (Madroñal, 1994) y su aparición en el *Catálogo* de Urzáiz (2002, vol. II, pp. 608-609), constituyen las escasas páginas que la crítica más moderna ha dedicado al autor.

### 1.1.1. ¿Don Antonio Sánchez de Huerta, don Antonio de Huerta o don Antonio Sigler de Huerta?

Los datos que se poseen sobre Sigler de Huerta son muy escasos. De hecho, todo lo que se conoce de su vida y obra consistiría en un breve catálogo de citas. El verdadero nombre del autor prácticamente ha sido una incógnita, lo mismo que su lugar de nacimiento<sup>2</sup>, ya que las informaciones que se ofrecen al respecto son contradictorias.

El primero en plantear sus dudas sobre el verdadero nombre del autor fue Cayetano de la Barrera quien sospecha que un mismo escritor usó tres nombres diferentes:

En el libro intitulado *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales* (Madrid, 1652), dedicado por Pedro Logroño al poeta don Jerónimo de Cuéllar, aparecen una comedia titulada: *No hay bien sin ajeno daño* de Antonio Sigler de Huerta, y otra: *Competidores y amigos* de don Antonio de Huerta. ¿Son de un mismo autor estas dos comedias? Parece probable<sup>3</sup>.

Y más adelante explica:

Puede ciertamente suscitarse duda acerca de si este poeta, celebrado por Montalbán y Lope, fue el Antonio Sánchez de Huerta, que en 1620 concurrió aquí a la Justa de San Isidro escribiendo a los asuntos tercero y séptimo (décimas y romance) [...] Debe, sin embargo, tenerse presente que al Huerta autor dramático, empleado en Roma, etc., se le da constantemente la calificación nobiliaria<sup>4</sup>.

Lo cierto es que cuando Lope de Vega, Pérez Montalbán o los diferentes autores de los vejámenes de las academias a las que concurrió Sigler de Huerta se refieren a él utilizan indistintamente esos nombres ya

<sup>2</sup> Montalbán incluye a Sigler de Huerta en el capítulo «Índice de los ingenios de Madrid» de su obra *Para todos*, pero en la reconocida *Bibliotheca hispana nova*, Nicolás Antonio afirma que era *pinicianus*, es decir, vallisoletano (Antonio, 1996, p. 161). De los estudiosos modernos del autor, sólo Abraham Madroñal se hace eco de la cuestión y, teniendo en cuenta que tanto Montalbán, como Lope, coetáneos al autor, no dudan en afirmar que es madrileño, descarta la opinión de Nicolás Antonio (Madroñal, 1994, p. 392).

<sup>3</sup> Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, p. 187.

<sup>4</sup> Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, p. 187.

citados. Montalbán para referirse a él lo hace con el nombre de don Antonio de Huerta, tanto en su «Índice de los ingenios de Madrid» como en su «Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente» (capítulos de la obra del mismo autor titulada *Para todos. Ejemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*)<sup>5</sup>. Lo mismo ocurre en el caso de Lope de Vega que en su *Laurel de Apolo* (c. 1630) menciona únicamente a don Antonio de Huerta y nunca a Sigler de Huerta o a Sánchez de Huerta.

En cambio, si se revisa la documentación de las academias literarias de la época, se mencionan dos nombres el de don Antonio de Huerta y el de don Antonio Sánchez de Huerta; lo que, como en el caso anterior, no da pie a sostener que bajo tres nombres se pueda esconder un único autor. Además, dentro de una misma parte o compendio de comedias aparecen obras atribuidas a Antonio de Huerta y a Antonio Sigler de Huerta. Por lo tanto, en principio, los datos apuntan hacia la posibilidad de que hubiera varios autores coetáneos. De ahí, que no resulte sorprendente que en los catálogos de bibliotecas de gran relevancia se siga distinguiendo entre las obras de don Antonio de Huerta y las de Antonio Sigler de Huerta<sup>6</sup>.

Sin embargo, en los más recientes estudios sobre algún aspecto de la vida u obra de Sigler de Huerta tanto Wilson<sup>7</sup>, como John Falconieri<sup>8</sup> o Abraham Madroñal<sup>9</sup> parecen dar por consabido que los tres nombres pertenecen a una misma persona. Y, como resultado, no se aporta ninguna justificación para realizar tal afirmación. Llegados a este punto y dadas las diferentes informaciones recopiladas, cabe enfrentarse de nuevo al problema para justificar la opinión de que tenemos a un único autor que utilizó tres diferentes nombres.

Para ello resulta crucial el testimonio aportado en su *Bibliotheca Hispana Nova*<sup>10</sup> por Nicolás Antonio, pues posibilita identificar a don An-

<sup>5</sup> La edición príncipe del *Para todos* de Montalbán coincide con la fecha de redacción de la obra, que es de 1632.

<sup>6</sup> A este respecto, resultan significativas las palabras de John Falconieri: «Salvá states that «este autor Antonio de Huerta es probablemente D. Antonio Sigler de la Huerta». There is no doubt that they are one and the same person, and it is lamentable to see this nominal duality in the catalogues of important libraries» (Falconieri, 1981, p. 24).

<sup>7</sup> Wilson, 1981, pp. 225-231.

<sup>8</sup> Falconieri, 1981, pp. 13-37.

<sup>9</sup> Madroñal, 1994, pp. 391-395.

<sup>10</sup> Antonio, 1996.



tonio de Huerta con don Antonio Sánchez de Huerta. Este erudito y bibliógrafo no duda en atribuir hechos que Montalbán señalaba propios de la biografía de don Antonio de Huerta a don Antonio Sánchez de Huerta. Asimismo, Nicolás Antonio, en su catálogo biobibliográfico únicamente cita a este autor y no aparecen mencionados ni Sigler de Huerta ni Huerta. Es decir, tanto Pérez Montalbán como Nicolás Antonio coinciden en los hechos que realiza el personaje al que se refieren, aunque el nombre a quien los atribuyen no sea el mismo. De este modo, si Montalbán, en su *Para todos*, comenta que don Antonio de Huerta:

hizo una oración, dando obediencia a la santidad de Gregorio Décimoquinto, que es el acto más lúcido y importante que puede hacer un español en Roma. Tuvo por su cuenta en Roma el túmulo y honras de Felipe Tercero el Piadoso<sup>11</sup>.

Nicolás Antonio en el fragmento en que se refiere a don Antonio Sánchez de Huerta explica

*Porro jam ex eo tempore de nobis bene ac de literis meritis fuit cum Philippi Regis nostris Catholici nomine orationem, ut moris est, obsequii et eloquentiae plenam ad Gregorium XV recens inauguratum pro Emmanuele Stunica Montis-Regis comite ad id officium delegato, decima septima Maii die MDCXXII. habuit, quae quidem Romae edita est eodem anno<sup>12</sup>.*

La comparación de estos dos testimonios parece confirmar que tras los nombres de don Antonio Sánchez de Huerta y don Antonio de Huerta se escondía una misma persona. Aunque ello nada aclara sobre una posible identificación, como sugiere La Barrera Leirado, entre don Antonio de Huerta y don Antonio de Sigler de Huerta.

Una primera razón para suponer que estos dos nombres fueron utilizados por un único autor está en el hecho de que Montalbán afirme que don Antonio de Huerta «está acabando una comedia que intitula:

<sup>11</sup> Pérez de Montalbán, *Para todos*, p. 852. Téngase en cuenta que la información recogida por Pérez Montalbán es reproducida casi literalmente por otros autores que se han acercado a la vida y obra del autor. Así lo indican expresamente tanto Álvarez de Baena, que escribe en 1789 su *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* (Álvarez de Baena, 1973, p. 140), como Ballesteros en su obra *Diccionario biográfico matritense* (Ballesteros, 1912, p. 312).

<sup>12</sup> Antonio, 1996, p. 161.

*Las doncellas de Madrid*»<sup>13</sup> obra que en forma de manuscrito se encuentra en la Biblioteca Vaticana y cuya autoría se atribuye a don Antonio Sigler de Huerta. El manuscrito cuenta en sus páginas con la fecha de 1632<sup>14</sup>, con lo que no coincide con las fechas en las que Montalbán indica que don Antonio de Huerta estaba en Roma (1621-1622)<sup>15</sup>. No parece que se trate de un autógrafo pero podría servir de prueba de que don Antonio de Huerta y don Antonio Sigler de Huerta fueron la misma persona.

Sin embargo, las pruebas anteriores no resultan tan contundentes como la aportada por la lectura de la poesía del autor que demuestra que lo que ocurrió en realidad es que el autor utilizó los tres nombres según la época.

El primero de los poemas del autor que se tiene documentado es el incluido en lo preliminares de *El sagaz Estacio, marido examinado* de Salas Barbadillo de 1620. En él la autoría se atribuye a don Antonio Sánchez de Huerta. Con este nombre igualmente el autor participa en la justa poética dedicada a la beatificación de San Isidro en 1620 y colabora en las honras fúnebres a la muerte de Felipe III realizadas en Roma en 1621.

Cuando regresa a España, nuestro autor suprime el primero de sus apellidos y todo el mundo lo conocerá como don Antonio de Huerta. Por ello, de este modo lo nombran Anastasio Pantaleón de Ribera en su *Vejamen de Sirene* (1625) o Pérez Montalbán en su *Para todos* (c. 1632). Además, con tal nombre y apellido firmará los poemas que aparecen en las obras *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) y *El monte Vesubio* (1632), y también los que presenta a la Academia Burlesca de El Buen Retiro (1637).

Sin embargo, este no fue el único nombre usado por el autor. Tener en cuenta su obra poética permite afirmar que don Antonio Sánchez de Huerta y don Antonio Sigler de Huerta son también la misma persona. En 1621, cuando fallece Felipe III, como ya se ha visto que recogía Pérez Montalbán, Sánchez de Huerta se encuentra en Roma. En esta ciudad es el Conde de Alburquerque quien, tras los funerales oficiados

<sup>13</sup> Pérez de Montalbán, *Para todos*, p. 852.

<sup>14</sup> La fecha de escritura de esta copia manuscrita, como se comentará, viene indicada en el último folio. Este manuscrito se conserva actualmente en la Biblioteca Vaticana, Barberini Latini, ms. 3 487, 4º, 17 Century.

<sup>15</sup> Con toda seguridad don Antonio de Huerta debía estar de regreso en Madrid antes de 1629 fecha en la que muere Anastasio Pantaleón de Ribera. Es muy probable que el incluso hubiera regresado en 1625 datación que se ha da a su *Vejamen de Sirene* en el que menciona precisamente que don Antonio de Huerta solía narrar con frecuencia anécdotas sobre su estancia en Roma.

por el Papa, manda organizar numerosas honras fúnebres, de tal modo que las calles se vistieron de emblemas en honor a Felipe III y de monumentos en su honor. Los funerales se prolongaron hasta agosto de 1621 y a principios del año siguiente, el conde de Albuquerque encarga a don Jerónimo Fernández de Córdoba que redacte una pormenorizada relación en la que se dé cuenta de todos los actos que se llevaron a cabo en los funerales. Dicha relación se publicará pasado el marzo de 1622 y en ella el cronista incluye los poemas de los insignes hombres que estando en Roma participaron en tales honras funerarias. Dos de estos poemas están firmados por don Antonio Sánchez de Huerta. El segundo de ellos, dedicado al Cardenal Borja, es un retrato encomiástico del ya fallecido monarca y resulta especialmente interesante para poder afirmar que Sánchez de Huerta y Sigler de Huerta eran la misma persona. Ello es así porque este poema es prácticamente idéntico a los tercetos editados en 1647 a la memoria de Isabel de Borbón y que en esta ocasión se dedican al Capitán Alonso Céspedes. Es decir, el mismo poema se dedica a dos personalidades diferentes (en 1622 al Cardenal Borja, en 1647 al Capitán Alonso Céspedes), se modifica para que tenga dos motivos diferentes (ensalzar la figura de los fallecidos Felipe III en 1622 y la de Isabel de Borbón en 1647) y se atribuye a dos autores diferentes, el de 1622 a don Antonio Sánchez de Huerta y en 1647 a don Antonio Sigler de Huerta. Lo más probable es que en la última etapa de su vida nuestro escritor abandonara el nombre de Antonio Sánchez de Huerta con el que había empezado su andadura como poeta y lo hubiera transformado por motivos que desconocemos en Antonio Sigler de Huerta, así en un motivo de apuro y compromiso echaría mano de un poema anterior para poder salir al paso de la petición de algún amigo para que participara en el compendio dedicado a don Alonso Céspedes.

Sin embargo, ¿cómo se puede justificar que en una parte de comedias aparezca una obra atribuida a don Antonio de Huerta y otra a don Antonio Sigler de Huerta? La edición en la que aparecen *No hay bien sin ajeno daño* y *Competidores y amigos* y a la que parece aludir la Barrera Leirado es de 1652, probablemente hacía ya unos años que el autor había fallecido, de ahí que se incluyeran las dos obras una atribuida a don Antonio de Huerta y otra a don Antonio Sigler de Huerta sin más, pues eran nombres que el autor debió usar indistintamente.

Por otra parte, hay otros dos hechos que permiten afirmar que *No hay bien sin ajeno daño*, *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid* fueron obras escritas por un mismo autor. En primer lugar, hay que

tener en cuenta ciertas semejanzas textuales en algunos versos, frases hechas o ideas que mantienen *Competidores y amigos* y *No hay bien sin ajeno daño*:

morir, amigo, o vencer (v. 47)

ya de todo informado  
viendo a mi amigo en tan terrible estado,  
librarle determino.

Y, el cómo consultando y el camino  
para lograr mi intento  
postas prevengo, aviso en un convento,  
porque pasar por él era forzoso  
si llevarle al suplicio riguroso;  
(vv. 1103-1108)

MIGUEL ¿A qué aguardas? Llama ya,  
que el diablo a puerta cerrada  
se vuelve, pero no aquel  
que a dormir viene cansado.  
(vv. 1553-1556)

¿Éstos, de razón ajenos,  
no ven en sus pareceres  
que es gracia de las mujeres  
querer quien las quiere menos?  
(vv. 751-754)

Morir, amor, o vencer (v. 1381)

Yo, de todo advertido,  
colérico, impaciente,  
a todo me resuelvo, aunque prudente,  
bien que entonces librarla determino.  
El cómo consultando y el camino:  
resuélvome en llamarte;  
parto luego a buscarte.  
(vv. 724-730)

LEONOR Agora verás si es cierta  
mi sospecha y mi cuidado,  
JUANA Hubieran ellos cerrado  
porque cerrada la puerta  
dicen que el diablo se vuelve  
(vv. 2720-2724)

Necio introducido error  
de todas tan admitido,  
el guardar para el rendido  
el desprecio y el rigor.  
(vv. 1367-1370)

Lo que es indudable es la coincidencia entre los siguientes fragmentos de *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid*:

Mas esta doctrina es propia  
de mujeres ordinarias  
que enamoran por oficio,  
no en las que son tan honradas  
cuyo amor verdad no más  
que aspira a esfera más alta,  
con ser verdad se contenta  
sin valerse de la maña.  
(vv. 675-682)

Esa doctrina es muy propia  
de mujeres ordinarias  
que enamoran por oficio,  
no en las que son tan honradas  
cuyo amor verdad no más  
que aspira a esfera más alta,  
con ser verdad se contenta  
sin valerse de la maña.  
(vv. 1721-1728)

Tales similitudes son las que dan pie a pensar que se trata de un mismo autor que aprovechaba fragmentos de sus comedias para redactar otras. Y a la misma afirmación nos conduce el hecho de que en la primera hoja del ms. de *No hay bien sin ajeno daño* conservado en la Biblioteca Vaticana se atribuya la obra a don Antonio de Huerta mientras que en la última se le cita como don Antonio Sigler de Huerta.

Por lo tanto, a partir de todos estos datos se puede afirmar que los nombres de don Antonio Sánchez de Huerta, don Antonio de Huerta y don Antonio Sigler de Huerta fueron usados por un único autor que a lo largo de su trayectoria literaria optaría, en un primer momento, por suprimir de su firma el primero de los apellidos y, luego, por cambiarlo, probablemente a partir de 1630, por el de Sigler, sin que podamos deducir que le llevó a cambiar su firma.

Respecto a la aparición o no del tratamiento de don para referirse al escritor, Abraham Madroñal en su artículo «Una edición de Antonio Sigler de Huerta, dramaturgo del Siglo de Oro» deduce que a lo largo de su vida Antonio Sigler de Huerta consiguió una mejora en su posición social. Señala que el nombre Antonio Sánchez de Huerta únicamente aparece en la década de 1620 y posteriormente se utilizan indistintamente los otros dos nombres pero siempre con el tratamiento de *don*<sup>16</sup>. Lo cierto es que estas afirmaciones merecen algunas matizaciones. En cuanto al posible ascenso social del autor, hay que señalar que desde un primer momento recibió del tratamiento de *don*, así en su primera obra publicada de 1620 firma como don Antonio Sánchez de Huerta<sup>17</sup> y ese mismo tratamiento recibirá el autor en todo momento, ya sea al indicarse la autoría de las obras en sus ediciones, o al ser nombrado por sus coetáneos. Por consiguiente, no se puede utilizar como argumento para defender que se produjo un ascenso social a partir del uso o no de un tratamiento que siempre antecede a su nombre.

### 1.1.2. *El autor y su época*

Don Antonio Sigler de Huerta no debía ser un desconocido en los círculos literarios de Madrid. Salas Barbadillo fue el primero que le ofreció una oportunidad de publicar en los preliminares a su obra *El sagaz Estacio, marido examinado* en los que se incluye un poema

<sup>16</sup> Madroñal, 1994, p. 392.

<sup>17</sup> Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, fol. 5r sin numerar de los preliminares.

laudatorio<sup>18</sup>. El mismo año en que se publica esta obra con su poema (1620) participaría en las justas poéticas celebradas en Madrid con motivo de la beatificación de San Isidro, lo que le permitiría sin duda alguna conocer a los poetas que se prodigaban por la Villa y Corte. Además las palabras encomiásticas de Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* (c. 1630)<sup>19</sup> le debieron servir como una buena presentación en el mundo literario de la época a su vuelta de Italia, del mismo modo que lo debieron ser las de Pérez de Montalbán en su *Para todos* (1632)<sup>20</sup>.

Por otra parte, junto con la participación en los certámenes poéticos del momento, su asidua colaboración en las academias, centros de reunión de los escritores de la más diversa calidad, seguramente fue lo que le puso en contacto con otros autores. En la vorágine de estas reuniones y de los encuentros y desencuentros que en ellas se producían, la literatura bien debió servir al autor para canjearse numerosos amigos y menos enemigos.

Parece que con motivo de alguna disputa ocurrida en una academia literaria<sup>21</sup> se produjo algún tipo de desavenencia entre Rojas Zorrilla y Sigler de Huerta lo que habría llevado al segundo a escribir un soneto contra Calderón de la Barca, amigo de Rojas Zorrilla. Es Wilson quien comenta brevemente los poemas que se intercambiaron Sigler de Huerta y Calderón de la Barca. En su artículo «Calderon's Enemy: Don Antonio Sigler de Huerta»<sup>22</sup> Wilson explica que Huerta ataca con un soneto a Pedro Calderón acusándolo de pobre y de intentar seducir a cualquier mujer, fuera joven o vieja. La contestación de Calderón no se hizo esperar y en ella ataca a Huerta calificándolo de cornudo, de plagia-dor de comedias y de ser tan pobre que robó incluso a Rojas un salero.

No se tienen datos suficientes para poder deducir hasta qué punto es cierto que don Antonio de Huerta tuvo un matrimonio poco afortunado, pero la acusación sobre el plagio de comedias parece

<sup>18</sup> Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, fols. 5r-7v sin numerar de los preliminares.

<sup>19</sup> Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, vv. 477-486 de la Silva VII, p. 237.

<sup>20</sup> Pérez Montalbán, *Para todos*, p. 852.

<sup>21</sup> Teniendo en cuenta los documentos conservados parece que Rojas Zorrilla y Sigler de Huerta coincidieron en la Academia Burlesca del Buen Retiro celebrada en 1637 y en la Academia Castellana. Es difícil dilucidar con los escasos datos que se tienen con motivo de cuál de las dos academias se produjo el desencuentro entre los dos autores.

<sup>22</sup> Wilson, 1966.

confirmarse. Hilborn es el primero que apunta que algunos fragmentos de *Las doncellas de Madrid* recuerdan a *La vida es sueño*, hipótesis que en esta edición se corrobora<sup>23</sup>. Wilson, por su parte, parece relacionar más bien estas acusaciones de plagio con la comedia *Julián y Basilisa*, a la que define como «a pastiche of *El mágico prodigioso* and of *El José de las mujeres*»<sup>24</sup>. Sin embargo, cuando Wilson publica su artículo, únicamente se tiene constancia de la existencia de *Las doncellas de Madrid* a través del *Para todos* de Montalbán y quizás sea esto lo que no le permita entender el alcance de la acusación lanzada por Calderón de la Barca contra Sigler de Huerta.

En *Las doncellas de Madrid* se pueden ver unas similitudes mayores con *La vida es sueño*, que no en *Julián y Basilisa* con *El mágico prodigioso* o *El José de las mujeres*. Las similitudes entre la comedia de santos *Julián y Basilisa* y esas dos comedias afectan al argumento o rasgos demasiado generales como para concluir que se produjo algún plagio. Y es que la obra de Sigler de Huerta y *El mágico prodigioso* se asemejan en dos aspectos: a) en que ambas otorgan al demonio unos especiales poderes nigrománticos; y b) en una escena en la que los dos santos aparecen en el interior de una montaña rezando lo que tímidamente recuerda a la escena de la obra calderoniana en la que el demonio con sus artes nigrománticas hace que Cipriano vea Justina.

En cuanto a *El José de las mujeres*, las similitudes que anuncia Wilson son más difíciles de apreciar. Es cierto, que se repiten algunos nombres en ambas comedias como Aurelio, Cesarino o Flora, pero estos personajes nada tienen que ver, con la excepción de la graciosa, con los personajes de la comedia *Julián y Basilisa*. La única similitud de las dos obras estaría en que la figura de Aurelio de *El José de las mujeres* se correspondería con la de Cesarino de *Julián y Basilisa*, en ambos casos se trata de un noble galán que fallece y cuyo cuerpo es utilizado por el Demonio para realizar sus tropelías. En lo demás las dos obras no tienen ningún parecido.

Las semejanzas son, en consecuencia, algo vagas, más en una época en la que las refundiciones de obras de otros autores empezaban a prosperar y en la que el concepto de autoría era distinto al actual. Por otra parte, resulta poco probable que Calderón de la Barca acusara a Sigler

<sup>23</sup> Se recogen estas afirmaciones de Hilborn a través del artículo ya mencionado de Abraham Madroñal (1994, p. 393).

<sup>24</sup> Wilson, 1966, p. 229.

de Huerta por plagio refiriéndose a una comedia de santos que además el autor escribió en colaboración con otros dos comediógrafos, Cáncer y Rosete, a los que Calderón no dirigió tales acusaciones<sup>25</sup>.

Todo parece indicar que Calderón se refería a un plagio más evidente. Con los pocos datos que se poseen se podría aventurar que tal vez se está refiriendo al fragmento de *Las doncellas de Madrid* en las que casi literalmente se reproducen las conocidas décimas de Segismundo en su famoso monólogo, tal y como se indica en nota a pie de página en la presente edición. De todos modos, puede que investigaciones futuras se permitan obtener nuevos datos para entender la relación entre estos dos sonetos y los hechos que debieron enemistar a ambos autores, más allá de esta sospechosa semejanza entre las décimas de ambas comedias.

Pese al desencuentro con Calderón y a los sonetos que se intercambiaron, no parece que fuera muy propio de don Antonio Sigler de Huerta intervenir en agrias polémicas, es más el hecho de que colaborara con otros autores y que participara en la redacción de *La luna africana* junto con otros ocho, más bien haría suponer lo contrario: ese hombre parlanchín y orgulloso de su obra, si se sigue la opinión que de él se ofrece en los vejámenes, debió granjearse la simpatía de la mayoría de los autores de su época que no dudarían en incluirlo en sus planes para redactar obras en colaboración. Por otra parte, la participación del autor prácticamente en cuanta academia hubiera y su colaboración en las misceláneas poéticas, tan a la moda en la época, en homenaje a diversas personalidades confirman que el autor debía gozar de cierta popularidad en los cenáculos literarios y que además debió disfrutar de la amistad de autores de cierta relevancia, como Lope de Vega, y de otros menos importantes, pero no por ello menos interesantes, como Pérez Montalbán, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Pedro Rosete, Juan de Zabaleta, Juan Vélez de Guevara o Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

<sup>25</sup> Por otra parte, este plagio se produciría en una jornada que, si seguimos a Cayetano de la Barrera Leirado (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, pp. 188 y 63), no habría sido escrita por Huerta. Según este investigador Huerta escribió la primera, Rosete, la segunda, y Cáncer, la tercera jornada de esta obra en colaboración. No se ha podido localizar ningún documento que concrete la autoría de cada una de las jornadas de la comedia de manera fehaciente. Tal vez, el investigador así lo afirmó dado que en la única edición conservada de la obra el orden de aparición de los autores es precisamente Huerta, Rosete y Cáncer, cuando lo habitual en la época era indicar por orden alfabético los autores cuando estos escribían una obra en colaboración.



No hay duda de que Sigler de Huerta mantuvo una duradera y fructífera amistad con Cáncer y Rosete tal y como de ello deja constancia las diversas colaboraciones que tuvieron. Los tres coincidieron en la redacción de tres obras: juntos escribieron la comedia de santos *Julián y Basilisa*, la comedia *Chico Baturi*, de la que prometieron una segunda parte; y, por último, los tres son los encargados de escribir la tercera jornada de *La luna africana*. Por otra parte, los tres concurren a las mismas academias literarias

Como ocurre con muchos de los autores secundarios del Siglo de Oro, Pedro Rosete y Niño (1608-d. 1659) es un autor cuya obra apenas ha sido estudiada o editada recientemente<sup>26</sup>. Su producción teatral recibió los halagos de Bances Candamo que lo sitúa entre los creadores e impulsores del género de la comedia de capa y espada<sup>27</sup>, y además fue ampliamente representada<sup>28</sup>. Escribió un total de 25 obras, dos de ellas entremeses y otras ocho escritas en colaboración<sup>29</sup>. La autoría de estas últimas permite confirmar que sus colaboradores son prácticamente los mismos que los que tenía Sigler de Huerta, siendo también muchos de ellos miembros de las mismas academias. Así, por ejemplo, con Martínez de Meneses y Jerónimo de Cáncer escribirá dos obras *El mejor representante*, *San Ginés* y *El Arca de Noé*, y con esos dos autores y con Zabaleta, Villaviciosa y Moreto: *El Rey Don Enrique el Enfermo*.

Tampoco son muchos los datos biográficos sobre Cáncer y Velasco (1559?-1655)<sup>30</sup> que con seguridad se conocen. Desde hace unos años, además de por su obra poética, el autor empieza a ser conocido por

<sup>26</sup> Solo se han podido localizar dos ediciones modernas de la obra del autor: la de la *Comedia famosa de Píramo y Tisbe* a cargo de P. Correa Rodríguez, y la de *La conquista de Cuenca y primer dedicación de la Virgen del Sagrario* llevada a cabo por H. Priego y J.A. Silva.

<sup>27</sup> Cfr. «Empezó las Comedias que llaman de capa y espada Don Diego Enciso; siguieron Don Pedro Rosete, Don Francisco de Roxas, Don Pedro Calderón y, más modernos, Don Antonio de Solís, Don Agustín de Salazar, etcétera.» (Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, p. 30).

<sup>28</sup> Pedro Correa ha podido documentar tanto ediciones de sus comedias a lo largo del siglo XVIII como representaciones hasta aproximadamente 1830 en teatros madrileños y sevillanos (Rosete Niño, *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, pp. 14-15 y 18-19).

<sup>29</sup> Un listado de las obras escritas por Rosete Niño ya sea en solitario o colaboración se puede encontrar en la introducción de Hilario Priego y José Antonio Silva (Rosete Niño, *La conquista de Cuenca y primer dedicación de la Virgen del Sagrario*, pp. 18-23).

<sup>30</sup> Una buena y actualizada aproximación a la biografía y poesía de Jerónimo de Cáncer y Velasco se encuentra en González Maya (2007) y en la introducción de Rus Solera Lope a la edición de parte de la obra poética del autor (Cáncer y Velasco, 2005).

su obra dramática, aunque cabe recordar también que se conservan de él algunos escritos en prosa. Respecto a su producción teatral, con la excepción de dos comedias burlescas (*La muerte de Baldovinos* y *Las mocedades del Cid*, ésta última publicada en 2003)<sup>31</sup>, Cáncer y Velasco escribió de forma íntegra prácticamente sólo entremeses, puesto que en numerosísimas comedias colaboró con otros autores de la época entre los que se encuentran Zabaleta, Calderón, Moreto, Martínez de Meneses, Rosete Niño y el mismo Sigler de Huerta. De nuevo, se trata de la misma nómina de autores que participaron tanto con Sigler de Huerta como con Rosete Niño y que aparecen de nuevo nombrados en los documentos de la Academia Castellana.

Además de con Pedro Rosete Niño y con Jerónimo Cáncer y Velasco, Sigler de Huerta colaboró en dos ocasiones con Juan de Vélez de Guevara. Con este autor y Zabaleta escribió *Amor vencido de amor*, y antes de junio de 1643 participaron juntos en la redacción de *La luna africana*.

Juan Vélez de Guevara (1611-1675)<sup>32</sup> nunca alcanzaría la fama que logró su padre con sus comedias de espectacular puesta en escena y, sobre todo, con su obra en prosa *El diablo cojuelo*; sin embargo, este autor tiene una nada menospreciable obra dramática. Hay que destacar su labor como autor de teatro breve, principalmente de bailes y entremeses, que contaron con el beneplácito del público. En cuanto a sus comedias, sigue habiendo problemas de atribución, pues se confunden con las que escribió su padre. De todos modos, parece que solo fueron cinco las obras que escribió en colaboración: dos de ellas con Matos Frago y Diamante (*El hidalgo de la Mancha* y *La cortesana de la sierra*); con Cáncer y Martínez de Meneses escribió *La verdad en el engaño*; con Sigler de Huerta y Zabaleta, como se ha mencionado, *Amor vencido de amor*, y también colaboró en la redacción de la primera jornada *La luna africana* junto con su padre y Belmonte Bermúdez.

<sup>31</sup> En el vol. 4 de *Comedias burlescas del Siglo de Oro* con una breve introducción sobre la vida y obra del autor (Cáncer y Velasco, *Las mocedades del Cid*, pp. 32-123).

<sup>32</sup> Las siguientes líneas recogen la información presentada por Sage, Shergold y Varey en su introducción a la edición de la zarzuela del autor *Los celos hacen estrellas* (Vélez de Guevara, 1970, pp. XVII-XXXIII) y a la más escueta de la obra de Urzáiz Tortajada (2002, pp. 694-698). En cuanto a la edición moderna de la obra *El hidalgo de la Mancha* escrita por el autor en colaboración por Matos Frago y Juan Bautista Diamante, en su introducción no aporta ningún dato nuevo y se limita a copiar las informaciones ofrecidas por Cayetano de la Barrera Leirado sobre el autor (Matos, Diamante y Vélez, 1982).

En cuanto al momento o cómo se produjo la amistad entre Juan Vélez y don Antonio Sigler de Huerta, se tiene noticia de que Juan Vélez ya formaba parte de la corte de los poetas en torno a 1638-1640, años en los que empieza a participar en las academias literarias, ya tras haber aportado unas décimas al volumen dedicado a la memoria de Lope de Vega en 1636. Sin embargo, no participó ni en la Academia de Medrano, de la que fue presidente su padre, ni tampoco en la Burlesca del Buen Retiro, academias ambas en las que sí que estuvo presente don Antonio Sigler de Huerta. Se puede aventurar que quizás su amistad nacería de la relación que Sigler de Huerta debía mantener con su padre, con el que no solo coincide en la Academia de Medrano y en la Burlesca del Buen Retiro, sino también en las misceláneas poéticas de *El monte Vesubio* (1632) y *El Anfiteatro de Felipe, el Grande* (1631). Además los dos debían compartir su admiración por Lope de Vega. Lo único que se puede afirmar con total seguridad es que esa relación se inició antes de 1643, fecha en que en Sevilla se tiene constancia de que se representó *Amor vencido de amor* en el teatro de la Montería<sup>33</sup>, y fecha también en la que ya deberían haber colaborado en la redacción de *La luna africana*. Su amistad se debió prolongar además en el tiempo y coincidirían luego en la Academia Castellana, si se atiende al vejamen de Cáncer y Velasco.

Juan de Zabaleta (c.1610-1667)<sup>34</sup> fue otro de esos poetas menores que formaron parte de la corte literaria de Madrid en el siglo xvii. Nacido en torno a 1610, parece que empezó su carrera literaria a finales de 1630 o principios de 1640, siendo precisamente la obra escrita en colaboración con Sigler de Huerta y Juan Vélez de Guevara, *Amor vencido de amor*, una de sus primeras obras documentadas. Sin embargo, no sería con sus comedias con las que alcanzaría su fama como escritor, sino con su prosa costumbrista y moralista, bien conocida por todos.

Como ocurre con la mayoría de los autores secundarios del momento, su vida sigue siendo un misterio. Sigler de Huerta solo colaboró con Zabaleta en la redacción de la comedia palatina *Amor vencido de amor* y ambos autores coincidieron en la Academia Castellana si se tiene

<sup>33</sup> Sentaurens, 1984, p. 1096.

<sup>34</sup> Para obtener un buen esbozo de la vida y obra del autor se pueden consultar las introducciones de Cristóbal Cuevas, Anala Elejabeitia David Hershberg y Martí de Riquer a sus ediciones de *El día de fiesta* y de *Errores celebrados* (Zabaleta, 1983; Zabaleta, 1986; Zabaleta, 1972; y Zabaleta, 1954); y las informaciones aportadas por Perry Upton (1989) y por Urzáiz Tortajada (2002, pp. 727-729).

en cuenta lo apuntado en el vejamen de Cáncer y Velasco en el que se aparece aludir al fracaso teatral de una de sus primeras obras *Aún vive la honra en los muertos*<sup>35</sup>.

Parece, sin embargo, que la amistad entre los dos poetas no se debió tanto a su coincidencia en esta academia como a la amistad con Cáncer que los dos compartirían<sup>36</sup> y también a la que debía tener con otros autores de la época. Si se tiene en cuenta algunas de las obras que escribió en colaboración, se observa como se repiten algunos de los nombres con los que Sigler coincidiría en fechas próximas en la redacción de *La luna africana*. Zabaleta colaboró con Cáncer en dos ocasiones: en la redacción de *La margarita la preciosa*, escrita también con Calderón, y en la de *La razón hace dichosos*, que escribieron los dos autores junto con Antonio Martínez de Meneses, uno de los nueve ingenios que participó en la redacción de *LA*. Con Martínez de Meneses Zabaleta escribió también *La mujer contra el consejo*, en cuya creación intervino asimismo Matos Frago. Con este último Zabaleta escribió a su vez otras dos piezas: *El príncipe de la Estrella y Castillo de la vida*, en la que también participó Suárez de Deza. Además, Zabaleta participaría no solo con Cáncer sino también con Martínez de Meneses, con Pedro Rosete y con Moreto (autores todos ellos de *La luna africana*) en la redacción de la comedia *El Rey don Enrique el Enfermo*<sup>37</sup>. Es decir, Sigler de Huerta no

<sup>35</sup> En el vejamen de Cáncer se apunta lo siguiente sobre el autor «Pasó como un trueno don Francisco de Rojas, y vimos junto a nosotros un hombre tan feo que nos atemorizó; y mi camarada, que hasta entonces no había hablado palabra, dijo: «Jesús sea conmigo, y qué cosa tan infernal! ¿quién es este hombre tan feroz –Éste es D. Juan de Zabaleta, le respondí yo; es excelente poeta ha escrito muy buenas comedias, aunque le sucedió un desmán en la comedia de *Aún vive la honra en los muertos*, que fue tan mala como esta redondilla dirá el suceso de aquel día» (González Maya, 2006, p. 103).

<sup>36</sup> En la mencionada introducción afirma Cuevas respecto a la relación entre Zabaleta con otros autores del momento «Su ingenio, amor a las letras dotes de conversador culto y ameno, al par que su nunca desmentido entusiasmo por la amistad, le proporcionaron no pocas relaciones entre los escritores más prestigiosos de su tiempo. Calderón, Matos Frago, Martínez de Meneses, Moreto, Huerta, Sebastián Rodríguez Villaviciosa, Juan Vélez de Guevara, Pedro Rosete Niño, Vicente Suárez de Deza y Jerónimo de Cáncer y Velasco le profesaron sincero afecto, al que él correspondía con hidalga nobleza. Sus preferencias, sin embargo, parece que iban por Cáncer, con quien tuvo confianza íntima y de cuya personalidad e ingenio se confiesa ferviente admirador» (Zabaleta, 1983, p. 14).

<sup>37</sup> El listado de las obras de teatro escritas tanto íntegramente por el autor como en colaboración de este autor se puede encontrar en Perry Upton, 1989, pp. 33-34.

solo coincidió con Zabaleta en la Academia Castellana, sino que muy probablemente se encontraría dentro de su mismo círculo de amigos entre los que estaban Cáncer, Rosete, Martínez de Meneses o Moreto con los que el autor colaboró en otras comedias y con los que coincide en otras academias.

Jerónimo de Cácer y Velasco, Pedro Rosete Niño, Juan Vélez de Guevara y Juan de Zabaleta son los autores con los que más colaboró don Antonio Sigler de Huerta. Al comprobar la autoría de las obras escritas en colaboración por estos autores y la nómina de los participantes en la Academia de Medrano, la Academia Castellana y la Academia Burlesca del Buen Retiro, se constata la aparición de los otros ingenios que intervinieron en la redacción de *La luna africana*: Antonio Martínez de Meneses, Agustín de Moreto, Luis Vélez de Guevara, Luis Belmonte Bermúdez y Alfonso Alfaro. También algunos de ellos editaron composiciones en los volúmenes poéticos en los que participó Sigler de Huerta: con Luis Vélez coincide en la redacción de poemas para *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) y *El Monte Vesubio* (1632); y con Martínez de Meneses, Pedro Rosete y Juan Zabaleta en *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes* (1647).

Todos estos autores debían, por lo tanto, compartir su afición por las letras y una cordial amistad. Este sería, en consecuencia, el grupo de amigos escritores de don Antonio Sigler de Huerta. Se trata de autores que por su edad vivieron la época de mayor esplendor de la comedia y también los cambios que en ella operó la influencia de la genial obra de Calderón de la Barca.

A estos nombres se deberían de sumar los de Lope de Vega, Pérez Montalbán, Salas Barbadillo y Pellicer de Tovar. Los dos primeros, como se ha mencionado ya, le dedican elogiosas palabras y también formarán parte de la nómina de autores que participaron con sus poemas en las misceláneas *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) y *El monte Vesubio* (1632), en las que se recogen también poemas del autor. Al tercero, Sigler le dedica un poema incluido en los preliminares de una de sus obras. En cuanto a Pellicer de Tovar, es el autor de la obra *Anfiteatro de Felipe el Grande*, dedicada a la participación del Rey en una corrida de toros; el que Pellicer decidiera que Sigler de Huerta incluyera en ella un poema permitiría deducir que entre ellos existía una relación cordial. Además, ambos volverán a coincidir con motivo de la redacción del *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes* (1647).

### 1.1.3. Participación en las academias literarias

Gracias a la participación del autor en academias literarias, se ha podido establecer una lista de los escritores con los que Sigler de Huerta entabló una amistad literaria. Pero además, si tenemos en cuenta los vejámenes de la Academia de Medrano, de la Academia Burlesca del Buen Retiro y de la Academia Castellana, se desvelan algunos rasgos sobre la personalidad de Sigler de Huerta.

King demuestra que la Academia de Medrano se habría desarrollado en dos etapas diferentes: la primera de ellas comprendería desde 1617 a 1622<sup>38</sup> luego se trasladaría a casa de don Francisco de Mendoza donde tendrían lugar sus reuniones desde 1623 a 1626. Con esta segunda etapa se corresponderían los dos vejámenes escritos para esta academia por Anastasio Pantaleón de Ribera. Se trata del *Vejamen de Sirene* de abril de 1625 y del *Vejamen de la luna* de mayo de 1626<sup>39</sup>.

El primero de estos dos vejámenes, «compuesto para el certamen de abril, domingo de Cuasimodo, de 1625 es una novelita intrincada de versos y prosa satíricamente picantes»<sup>40</sup> y consta de dos partes en las que se menciona a don Antonio de Huerta<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> King, 1963, p. 47.

<sup>39</sup> Brown, 1980, p. 199.

<sup>40</sup> Brown, 1980, p. 225.

<sup>41</sup> Averiguar a quién se refería Anastasio Pantaleón de Ribera en su vejamen ha sido motivo de una controversia que solo se pudo ver zanjada con la aparición del libro de Brown en la que se da a conocer un testimonio manuscrito del vejamen de Anastasio Pantaleón de Ribera. Hasta la publicación de la obra de Brown, los estudiosos habían basado sus análisis del vejamen en la versión impresa que forma parte de las *Obras* de Anastasio Pantaleón de Ribera recopiladas y revisadas por José Pellicer quien, con el deseo de que las burlas escritas no ofendiesen a nadie, cambió los nombres de los participantes en la academia por apodos. El análisis de esta versión impresa permite a Jones afirmar que el autor al que se están refiriendo con el apodo de el Hortelano del Prado es don Antonio de Huerta (Jones, 1977); sin embargo, Asensio trata de refutar sus argumentos afirmando que el poeta que se esconde tras el pseudónimo de «Hortelano del Prado» no es otro que Tirso de Molina (Asensio, 1979). Finalmente, la controversia queda zanjada en el artículo de Vázquez, quien, tras haber leído el libro de Brown, da a conocer que en el testimonio manuscrito los nombres aparecen sin pseudónimo y que, por lo tanto, fue don Antonio Sigler de Huerta y no Tirso de Molina quien participó en dicha academia (Vázquez, 1983). Así pues este vejamen desmiente la participación de Tirso de Molina en la Academia Castellana en 1625 pero confirma la de Sigler de Huerta, lo que permite constatar que tan pronto como regresó de su viaje a Italia el

En la primera de estas partes dice Anastasio Pantaleón de Ribera sobre el autor:

Y dígalo Don Antonio  
de Huerta, que en las palabras  
suele traer ponleví  
siendo hablador de ventaja.  
Aquel que de allende Roma  
casos grita, y cuentos ladra  
con tal ruido, que parece  
que los dice una carraca<sup>42</sup>.

Uno de los datos aquí apuntados, el de la estancia en Roma del autor, vemos que debió ser especialmente importante para el autor. Ya se vio en páginas anteriores como Pérez Montalbán y también Nicolás Antonio aludían a esta estancia. Esta información se repite ahora en clave satírica por Anastasio Pantaleón que volverá a sacar el tema en la segunda parte de su *Vejamen de Sirene*:

¿Quién tendrá por bueno, que sea yo chiste de don Ant[oni]o de Huerta,  
hombre que si le piden que diga un quintero de Roma, dice un millón<sup>43</sup>

Parece que la estancia en Roma debió ser una experiencia que Sigler de Huerta valoró mucho y que se complacía en mencionar siempre que podía, quizás en exceso. Precisamente, de la lectura de ambas partes del vejamen se deduce también la locuacidad de don Antonio Sigler de Huerta, que no dudaba en intervenir en cuanto que se lo solicitaban.

Además, estas palabras de Anastasio Pantaleón de Ribera parecen ofrecernos otro dato sobre la personalidad del autor: su manera pretenciosa y altiva de hablar. El *ponleví* era, siguiendo la definición dada por *Aut*: «el tacón de madera que antiguamente traían las mujeres que aforrado en el mismo cuero del que era el zapato». Parece por tanto que el autor debía dar un especial énfasis a sus propias palabras mostrando cierta soberbia u orgullo.

autor intentó con ahínco incluirse en la corte de poetas al igual que lo había pretendido antes de partir a finales de 1620 o principios de 1621.

<sup>42</sup> Brown, 1980, p. 312.

<sup>43</sup> Brown, 1980, p. 386.

La Academia Burlesca del Buen Retiro se celebró en honor a Felipe IV. El valido del rey, el Conde-Duque de Olivares, que conocía las inclinaciones del rey por este tipo de actos, fue quien organizó estos eventos entre lúdicos y literarios que tendrían lugar en 1637 con motivo de la posible elección de Felipe IV como Emperador del Sacro Imperio Romano y de la llegada de la princesa de Carignan, María de Borbón. Fue una celebración importante y fastuosa en la que se encendieron luminarias, se quemaron ingenios de pólvora y se improvisaron múltiples mascaradas<sup>44</sup>. Como parte de los festejos se llevó a cabo la mencionada academia que tuvo como presidente a Luis Vélez de Guevara y como secretarios a Alfonso Batres y a don Francisco de Rojas Zorrilla, encargados también de escribir los vejámenes. Intervinieron en ella numerosísimos autores entre los que se encuentra Sigler Huerta, que ganó el primer premio con su ovillejo «porque él solo escribió»<sup>45</sup>.

El vejamen que para esta academia escribió Rojas Zorrilla permite confirmar algunos rasgos que del carácter del autor se podían deducir de las burlas de Anastasio Pantaleón de Ribera. El carácter fanfarrón del autor y su interés por meter baza en cualquier conversación aportando siempre datos de su experiencia personal son referencias que se reiteran en este segundo vejamen en el que aparece el autor:

Iba en este carro el mayor poeta que hay en el mundo: don Antonio de Huerta, que esto lo dice su merced y basta, estorbando todo el carro de la mojiganga sin permitir se hablase en él otra cosa que no fuese de su comedia de *La Virgen de Valvaneda*. Si uno allí se transformaba en la amenidad del Retiro, decía: «Para amena, una selva que se puso en el teatro de mi comedia»; si otro alababa los vestidos de la mojiganga, replicaba: «Para vestido el que sacó Velasco cuando rodó por las asperezas intrincadas de mi comedia»; si uno alababa los milagros de la Virgen de Atocha, decía «Para milagros, los que hizo la Virgen de Valvaneda en mi comedia». En efecto, su comedia era el qué quieres boca de todas las conversaciones y todas las conversaciones la risa de su comedia<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Además de las conocidas palabras de Pérez de Guzmán (1880, p.106) y el amplio capítulo dedicado por Morel-Fatio en su libro *L'Espagne au xviè et au xvii siècle* (Morel-Fatio, 1878, pp. 603-684), 2n 2007 se publicó una edición crítica realizada por M<sup>a</sup> Teresa Julio.

<sup>45</sup> *Academia*, 2007, p. 179.

<sup>46</sup> *Academia*, 2007, pp. 234-235.



Como se ha podido observar, en este vejamen se destaca también que don Antonio Sigler de Huerta debía tener un alto concepto de sí mismo y de sus obras, pese a que algunas de ellas como la dedicada a la Virgen de Valvanera fueran un fracaso si hacemos caso a las palabras de Anastasio Pantaleón de Ribera.

Jerónimo de Cáncer, como secretario de la Academia Castellana, escribió un vejamen gracias al cual se tiene noticia de la participación de don Antonio Sigler de Huerta<sup>47</sup> y de otros ingenios que en ella intervinieron. Su lectura permite comprobar como la mayoría de los autores que redactaron juntos *LA* formaron parte de dicha academia: Juan Vélez de Guevara, Juan de Zabaleta, Pedro Rosete, Luis Belmonte Bermúdez, Antonio Martínez de Meneses, Agustín de Moreto, Rojas Zorrilla, Matos Fragoso o Alfonso Batres son algunos de los nombres que se mencionan.

Este vejamen ha recibido diferentes dataciones. Según don Emilio Cotarelo, su escritura estaría próxima a 1640 sin embargo, no aporta argumentos para tal datación<sup>48</sup>. En cambio, según Fernández-Guerra dataría aproximadamente de 1649<sup>49</sup> y, según Willar F. King, Cáncer «no está hablando de cosas sucedidas hacía años y recordadas vagamente»<sup>50</sup> lo que, de ser cierta la datación de Fernández Guerra, Sigler de Huerta todavía vivía en 1649 y el vejamen de Cáncer sería el documento más moderno con una noticia sobre el autor. Finalmente, el Dr. González Maya<sup>51</sup> vuelve sobre el problema de la datación y las conclusiones a las que llega hacen mirar con recelo a este vejamen como la más moderna noticia que se tendría sobre el autor.

El profesor González Maya considera que tres son las piezas clave para poder realizar una datación del vejamen: en primer lugar, la

<sup>47</sup> De este vejamen no se puede obtener ningún dato relevante sobre la vida u obra del autor pues se le dedican solo unas pocas líneas: «Deshaciase el ejército [se refiere al ejército de poetas] por instantes; y preguntándole a D. Antonio de Huerta la causa de deshacerse un escuadrón tan lucido de poetas de tantas obligaciones, él dio la razón en esta redondilla: “Esta gente es preciso / que vaya a menos, / porque en viéndonos muchos / nos deshacemos.”» (González Maya, 2006, p. 107).

<sup>48</sup> Consúltese su introducción a la obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (Colección, 1911, p. LXXXV).

<sup>49</sup> Fernández-Guerra y Orbe, L., «Discurso preliminar a las *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Biblioteca de Autores Españoles (vol. XXXIX), Madrid, 1856, p. XIII, tomado de King, 1963, nota 89 en la p. 62.

<sup>50</sup> King, 1963, p. 62.

<sup>51</sup> González Maya, 2006.

existencia de un testimonio manuscrito del vejamen conservado en la Biblioteca Nacional de España y en el que se declara que al no ser premiado ni admitido Cáncer agraviado lo incluyó después en su obras; en segundo lugar, el hecho de que Rojas Zorrilla muriera en 1648; y, por último, la mención que se hace de la obra de Juan de Zabaleta *Aún vive la honra en los muertos*, cuya puesta en escena fue posterior a 1643. Estos tres datos le permiten concluir que lo más probable es que el vejamen «se escribiera entre 1644 y 1647 y que se retocara antes de su publicación en las *Obras varias* en 1651»<sup>52</sup>. Por lo tanto, este texto no serviría para afirmar que el autor estuviera vivo a finales de la década de 1640, de modo que la *Elegía a la muerte de la reina nuestra señora doña Isabel de Borbón* y el poema que aparece en la obra dedicada al Capitán Alonso Céspedes, ambos publicados en 1647, serían los dos testimonios más modernos que confirmarían que Sigler de Huerta seguía vivo.

En resumen, son los vejámenes a las diferentes academias literarias celebradas en Madrid lo que permiten obtener algunos datos sobre la personalidad. A través de sus comentarios burlescos se vislumbra la gran importancia que tuvo para el autor su estancia en Roma, pero también su carácter orgulloso y su locuacidad. Por otra parte, Sigler de Huerta debió gozar del respeto y la amistad de la mayoría de sus coetáneos. Así se puede deducir de las palabras que se han recogido en páginas anteriores de Pérez Montalbán<sup>53</sup> y también de las que le dedica Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* y que sirven para dar fin a este apartado:

Don Antonio de Huerta, sacro Apolo,  
pues fueron tus pensiles  
las flores de sus líricos sutiles,  
aspire al premio solo,  
con corte y gracia infusa;  
aquí, pues olvidar el montes sueles,  
mejor que en Pindo nacerán laureles<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> González Maya, 2006, p. 96.

<sup>53</sup> Pérez Montalbán, 1999, p. 852.

<sup>54</sup> Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, vv. 477-486 de la Silva VII, p. 237.

### 1.2. Presentación y cronología de la producción literaria de Sigler de Huerta

De la obra de don Antonio Sigler de Huerta, hay que destacar sobre todo su producción teatral. Actualmente, se conservan de este autor un total de ocho obras: cuatro de ellas escritas íntegramente por él (*Las cinco blancas de Juan Espera en Dios*, *Competidores y amigos*, *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeno daño*) y otras cuatro en colaboración (*Amor vencido de amor* con Zabaleta y Juan Vélez de Guevara, *Chico Baturi y Julián y Basilisa* ambas escritas con Jerónimo de Cáncer y con Pedro Rosete Niño, y *La luna Africana* con Alfonso Alfaro, Belmonte Bermúdez, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Antonio Martínez de Meneses, Pedro Rosete Niño, Juan Vélez de Guevara y Luis Vélez de Guevara). También se tiene noticia de que compuso una comedia de santos que debía tratar sobre la Virgen de Valbaneda. Se sabe de su existencia por las palabras de Rojas Zorrilla en su vejamen a la Academia Castellana que se han recogido en páginas anteriores<sup>55</sup>. Además, por Shergold y Varey documentan que don Antonio de Huerta recibió cien reales por «enmendar el auto que el Doctor Mira de Mescua escriuio de *Las grandezas de Madrid*»<sup>56</sup>. Sin embargo, no se ha podido documentar testimonio alguno de esta refundición de don Antonio Sigler de Huerta ni la comedia de santos antes citada.

Las piezas escritas íntegramente por don Antonio Sigler de Huerta no presentan problemas de atribución. Ya se vio al intentar justificar los tres nombres que recibía el mismo autor, como *Competidores y amigos* y *No hay bien sin ajeno daño* compartían algunos versos y el autoplagio era de nuevo un sólido argumento para afirmar la atribución a un mismo autor en el caso de *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid*. En cambio, en *Las cinco blancas de Juan Espera en Dios*, basada en la leyenda del judío errante, no encontramos casos de autoplagio de manera que hay que dar por verdadera la atribución de la edición príncipe.

En cuanto a las piezas teatrales escritas en colaboración, no siempre es posible deducir qué jornada o fragmento escribió Sigler de Huerta. Si se siguen las indicaciones que se dan en el manuscrito, el autor escribió el primer fragmento de la tercera jornada de *La luna africana* y fueron Cáncer y Rosete quienes la concluyeron.

<sup>55</sup> Muy probablemente se trate de la obra *Nuestra Señora de Valvanera y aurora de la Rioja, o el mejor fruto de un árbol* documentada por Medel y Cayetano de la Barrera (Medel del Castillo, 1735, p. 79 y Barrera y Leirado, 1969, p. 569).

<sup>56</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 33-34.

De nuevo ejemplos de autoplagio que permiten atribuir en *Chico Baturi* de una determinada jornada. En *Chico Baturi* el autor escribió la primera jornada ya que aparecen en ella unos versos idénticos a los que pronuncia un personaje femenino de *Competidores amigos*. Es más ambos personajes femeninos son muy parecidos e incluso reciben el mismo nombre. Las palabras de la Laura de *Chico Baturi* son las mismas que las de la Laura de *Competidores y amigos*:

Que no soy de las mujeres  
que gustan de que se sepa  
tu engaño en los tribunales,  
que alguno llame flaquezas;  
para que de mi deshonra,  
testigo el mundo se vea  
que quise errarlo de fácil  
o no lo acerté de necia.  
(vv. 110-117)

que no soy de las mujeres  
que gustan de que se sepa  
su engaño en los tribunales,  
que alguno llama flaquezas,  
para que de mi deshonra,  
testigo el mundo se vea  
que quise errarlo de fácil  
o no lo acerté de necia.  
(vv. 221-228)

En cuanto a la obra *Amor vencido de amor*, la presencia del v. 2738 «de un rey mata el semblante», que es prácticamente idéntico al v. 1429 de *Las cinco blancas de Juan Espera en Dios* («del rey aun mata el semblante»), se podría convertir en una razón para argumentar que fue la última de las jornadas la escrita por nuestro ingenio. De igual modo, se debería tener en cuenta que las quejas de uno de los personajes, Fabio, referidas a lo injusta que es la sociedad con los pobres en esa misma jornada recuerdan a otros fragmentos de obras del autor: como los versos 1414 a 1431 de *Las doncellas de Madrid* o los puestos en boca del personaje Chico Baturi en la primera jornada.

Es difícil deducir cuál fue la jornada escrita por Sigler de Huerta en *Julián y Basilisa*. Según Cayetano de la Barrera (1969, p. 187), la primera jornada fue la que redactó nuestro autor, probablemente, este investigador realiza tal afirmación, como se explicó en páginas anteriores, porque su nombre aparece en primer lugar entre la nómina de los autores de la obra.

En cuanto a su obra poética, los poemas que han llegado hasta nuestros días de don Antonio Sigler de Huerta apenas sobrepasan la quin-cena, aunque es muy probable que su obra en verso fuera al menos más cuantiosa, dadas las palabras que le dedica Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*. En la mayoría de casos se trata de poemas de circunstancias escritos con motivo de algún que otro certamen o academia, o bien

para formar parte de alguna de las misceláneas poéticas tan a la moda en la época. Sin embargo, en páginas anteriores ya se ha visto como esta producción, aunque de escasa calidad y valor, resulta crucial a la hora de afirmar que el autor utilizó tres diferentes nombres a lo largo de su vida.

Por otra parte, la producción poética del autor es importante puesto que permite establecer cierta cronología. Gracias a ella, se puede afirmar que el autor empezó a escribir a partir de 1619 y que dejó de hacerlo entorno a 1647, fecha que no sería lejana a la de la propia muerte del autor. Así pues, de la combinación de los datos que se pueden obtener a través del estudio en conjunto de sus poesías y su obra literaria se puede dibujar una cronología bastante aproximada.

En 1620 aparece publicada la primera obra del autor: precisamente un poema que aparece en los fols 5r-7v sin numerar preliminares de la ya mencionada obra de Sánchez Barbadillo *El sagaz Estacio, marido examinado*. Las aprobaciones incluidas en el volumen de la príncipe datan de 1619 con lo que Sigler de Huerta debió de escribir en ese año el romance panegírico que dedica al que debía ser su amigo, Salas Barbadillo, con quien coincidió en algunas de las academias de la época.

También en 1620 el autor participó con un poema en décimas y con un romance en el séptimo de los certámenes de las justas poéticas que se llevaron a cabo en Madrid con motivo de la canonización de San Isidro y que ese mismo año se publicarían gracias al esfuerzo de Lope de Vega bajo el título de *Justas poéticas y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid, al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación* en los fols. 59r a 60r y 97v a 98v, respectivamente.

No mucho después, se debió trasladar el autor a Roma y allí se editaron dos poemas: un romance dedicado a don Felipe III con motivo de las honras fúnebres que tuvieron lugar en aquella ciudad, y una canción dedicada al Cardenal Borja con el mismo tema que la anterior. Pese a que la *Relación de las funerales exequias que la nación española hizo en Roma a la Magestad el rey nuestro señor don Filipo II de Austria, el Piadoso*, se publicó en Roma en 1622 (de día 24 de marzo data la dedicatoria escrita por Fernández de la Cueva y Córdoba al Duque de Alburquerque, que le encargó tal relación), se sabe que las honras fúnebres concluyeron en agosto de 1621. Así pues estos poemas de Sigler de Huerta se escribieron durante su estancia en Italia entre 1621 y principios de 1622.

Al poco tiempo, el autor vuelve a España. Se sabe de su participación en la Academia de Medrano y Anastasio Pantaleón de Ribera, como se ha mencionado, lo cita en su vejamen de 1625. Es tras esta vuelta cuando

empezaría a escribir también teatro por eso, en 1637, cuando Rojas Zorrilla lo cita en su vejamen, se refiere a su labor como autor de comedias.

De las cuatro comedias que hoy conservamos y están escritas íntegramente por el autor, muy probablemente la más antigua sea *Las doncellas de Madrid*. De esta comedia de capa y espada se conserva tan solo un testimonio, un ms. que forma parte de los fondos de la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana de Roma. En dicho manuscrito se concretan dos datos: el primero es que no estamos frente a un hológrafo sino que estamos ante una copia «sacada de su original»; el segundo es una fecha, la del 30 de mayo de 1632. Puesto que se informa de que se trata de una copia, cabría considerar tal fecha con recelo puesto que bien podría corresponderse con la de la copia y no con la de la conclusión del original. Sin embargo, el análisis de la propia comedia y también las palabras de Pérez Montalbán en su *Para todos*, constatan que esa fecha no es muy lejana a la de su redacción.

Pérez Montalbán al mencionar a Sigler de Huerta señala: «está finalizando una comedia intitulada *Las doncellas de Madrid*»<sup>57</sup>. Esto significa que si Pérez Montalbán está escribiendo su *Para todos* en torno a 1632, la fecha que se ofrece en el manuscrito, mayo de 1632 no puede ser muy distante a la del autógrafo hoy perdido.

Del mismo modo, resulta esencial para poder corroborar tal afirmación las alusiones que se encuentran al inicio de la comedia y que se anotan convenientemente en esta edición. En los vv. 74 a 82, Toribio, el gracioso, hace un comentario sobre la situación española y la gran cantidad de muertos que están ocasionando las numerosas guerras que se tienen en el extranjero. Con sus palabras ofrece un buen panorama de la política exterior española y de las dificultades por las que se estaban atravesando para poder conservar los territorios en Flandes e Italia. Sin embargo, lo interesante de los comentarios del gracioso es que se apunta a la presencia de holandeses en las Indias y de franceses en Italia, con lo que resulta factible relacionarlo con dos hechos históricos concretos y también, en consecuencia, con dos fechas. En 1630 los holandeses consiguen, tras haber capturado la flota española con sus cargamentos de plata en 1628, tomar Pernambuco y hacerse con parte de Brasil. En 1631 es cuando se firman los tratados de Casale, Ratisbona y Cherasco

que entregan el Pirenolo al mando francés y el ducado de Mantua y

<sup>57</sup> Pérez Montalbán, 1999, p. 852.

Monferrato al duque de Nevers.

Lo normal cuando un autor escribía una obra era que aludiera a hechos que el público pudiera identificar con facilidad y por lo tanto debían ser relativamente próximos en el tiempo. Las alusiones de Toribio no son explícitas, no se alude ni a Pernambuco ni a los tratados citados, lo que hace deducir la proximidad entre la redacción de la obra y estos hechos que todavía debían estar frescos en la conciencia de los espectadores, tanto como para poder identificarlos con tan someras alusiones. Es decir, si no existiera tal proximidad, podría resultar complicado al espectador entender el significado de las palabras del gracioso.

En consecuencia, las propias alusiones del texto parecen confirmar lo que las fuentes secundarias apuntaban: la comedia de capa y espada *Las doncellas de Madrid* fue redactada entre 1631 y mayo de 1632.

Y en fechas cercanas a la anterior se puede deducir que igualmente escribió dos más de sus obras en solitario: su comedia histórica basada en la batalla de Pavía de 1525, *Competidores y amigos*, y la comedia de capa y espada *No hay bien sin ajeno daño*. En el caso de la primera ya se ha visto como mantiene similitudes textuales con las otras dos obras, lo que podría servir para aventurar que probablemente se trata de obras relativamente próximas en el tiempo. Es más el fragmento casi idéntico en *Competidores y amigos* y *Las doncellas de Madrid* hace factible pensar que el autor conservaba frescos en su memoria esos versos si hacía relativamente poco tiempo que los había escrito; en caso contrario, las similitudes entre ambos fragmentos existirían pero serían más difusas, como ocurre precisamente con las que se observan entre *No hay bien sin ajeno daño* y *Competidores y amigos*.

Hay asimismo otras circunstancias que se han de considerar para poder sostener la hipótesis sobre una proximidad en la redacción de las tres comedias. Una de ellas es el hecho de que de las tres obras se encuentren testimonios manuscritos en la Colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana de Roma. La otra circunstancia son las dos fechas de las que partimos: 1632 para la redacción de *Las doncellas de Madrid* y 16 de octubre de 1633 como fecha incluida al final del manuscrito *Competidores y amigos*, puesto que el manuscrito de *No hay bien sin ajeno daño* (aunque señala en su primera página como autor a don Antonio de Huerta, en la última a don Antonio Sigler de Huerta) no incluye fecha alguna. Además, se da el caso de que los tres manuscritos son copias y no autógrafos. En *Las doncellas de Madrid* ya se vio como se señala específicamente que es una copia, en *Competidores y amigos* se distinguen tres ma-

nos y el manuscrito de *No hay bien sin ajeno daño* incluye errores de copia.

Sólo hay un hecho que resulta un tanto inquietante. El origen de la colección Barberini Latini está en el viaje que el Cardenal Francesco Barberini hizo en España en 1626 y del que deja constancia en un *Diario* editado por Pozzo en 2004. No se ha podido encontrar en este texto ninguna información que permita relacionar a Sigler de Huerta con el Cardenal. Por otra parte, si este viaje fue el origen de la colección, la fecha de 1626 dista mucho de las fechas que aparecen en los manuscritos y tampoco concuerda con los acontecimientos históricos a los que se alude en *Las doncellas de Madrid*. Quizás la estancia en Roma de Sigler de Huerta, facilitó que cuando el Cardenal visitó España ambos entraran en contacto. A los dos, probablemente, les uniría su afición por el teatro y es posible que entonces el Cardenal le contara al autor su intención de llevarse consigo copias de algunas obras teatrales. Sigler entonces se comprometería a enviarle alguna de sus propias obras. De este modo, con una fecha posterior a la de su estancia en España, sería como pasarían a formar parte de su colección tres obras que Sigler de Huerta debía considerar valiosas y que debía haber redactado precisamente entre 1626 y esa fecha límite de 1632.

Durante esta década en las que parece que Sigler de Huerta compuso sus comedias en solitario, también continuó escribiendo poesía, tanto para academias como para libros en homenaje a diferentes personalidades de la época: en 1631 se publica su espinela para el volumen *Anfiteatro de Felipe IV el Grande*; en 1632, en el fol. 12 de la obra *El monte Vesubio ahora la montaña de Soma*, aparece un soneto del autor; en 1634, un romance en el volumen dedicado a don Bernardo de Oviedo secretario de Felipe IV; y, en 1637, escribe la glosa y los oviljeos con los que participa en la Academia Burlesca del Buen Retiro.

Un soneto publicado en el fol. 54r del *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano* y unos tercetos en honor a la fallecida doña Isabel de Borbón que aparecen en un pliego suelto dedicado a Plácido Carrillo, ambos de 1647 son las obras poéticas con datación más tardía que se han conservado del autor. Por otra parte, estos tercetos son, con unos ligeros cambios, los mismos que dedicó al Cardenal Borja y que se recogen en la *Relación* de Fernández de la Cueva de 1622.

Si a estos poemas se le suma una «Canción a Tomás de la Raspur» que aparece en un manuscrito titulado *Obras varias poéticas manuscritas* (BNE ms. 3 794, fols. 72r-73v) y un poema en décimas y dos romances



recogidos en *Poesías varias y otros papeles* (BNE ms. 3 661, fols. 112r-113v), que no se han podido datar, se completa la lista de poemas que se han podido localizar de Sigler de Huerta.

Si se tiene en cuenta ahora el resto de su producción teatral, solo una de las obras escritas íntegramente por el autor, *Julián y Basilisa*, no se puede situar en un intervalo de tiempo preciso. Esta obra al contrario de lo que ocurre con *Competidores y amigos*, *Las doncellas de Madrid* y *No hay bien sin ajeno daño* no se conserva en la colección Barberini Latini de Roma y el testimonio más antiguo es el de la edición princeps de 1669. Se trata de una fecha que se puede suponer bastante alejada de la de redacción de la obra. Las últimas fechas con las cuales se ha podido relacionar al autor son la de su participación en la Academia Castellana, la de los tercetos publicados en un pliego suelto y la del soneto recogido en un compendio en homenaje al Capitán Alonso Céspedes en 1647, y la de la aparición de la edición príncipe de la obra en colaboración *Chico Baturi* (1652). Es probable que en 1669 Sigler de Huerta ya hubiera fallecido y, en consecuencia, *Julián y Basilisa* como el resto de su producción dramática, probablemente se escribió entre 1632 y 1647.

Por lo que respecta a al datación de las obras en colaboración es difícil proponer fechas de escritura con exactitud aunque es factible suponer que se escribieron desde mediados de la década de 1630 y, en la mayoría de casos, antes de 1652.

Si se consideran acertadas las observaciones de Soledad Carrasco Urgoiti (1964), *La luna africana*, de la cual recordemos Sigler de Huerta habría escrito los primeros versos de la tercera jornada, se redactó en torno a enero de 1643. Con total seguridad, la fecha tope de redacción tuvo que ser junio de 1643, mes en el que fallece Alfonso Alfaro, quien redactó el inicio de la segunda jornada. Pero, según la investigadora, se puede dar una fecha más certera si se relaciona el argumento y algunos aspectos de la obra con la situación política en la España del momento.

*La luna africana* muestra como un hombre de confianza del rey moro denuncia falsamente a la reina de mantener una relación amorosa con uno de los miembros de la corte. Para Carrasco este argumento mantiene cierta semejanza con el desafortunado episodio histórico de la muerte Conde de Villamediana, con el que el buen nombre de la reina habría quedado en entredicho; así como con el claro enfrentamiento entre la reina Isabel de Borbón y el Conde-Duque cuyos intereses eran opuestos, tanto fue así que la reina expresó en varias ocasiones su disconformidad por la vigilancia a la que la sometía su camarera mayor,

la esposa del Conde-Duque. En consecuencia, *La luna africana*, usando como argumento parte de las *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, se convirtió en trasunto de la situación política a principios de 1643 cuando el valido es desterrado y la reina recupera su posición de poder e influencia en la corte.

Es más, Soledad Carrasco recuerda como los primeros meses de 1643 fueron de gran alegría en la corte y los nobles que, contrarios a las políticas del valido, se habían alejado de la corte volvían ahora a acudir a sus fiestas y representaciones. En este nuevo marco político se puede entender que los autores (algunos de ellos relacionados directamente con la corte, como los Vélez de Guevara, Moreto o Cáncer y Velasco) intentaran ganarse rápidamente el beneplácito de la reina y que cuando, con motivo de alguna de las numerosas fiestas que se llevaron a cabo en esos primeros meses de 1643, se les encargara la redacción de una comedia decidieran utilizarla como una manera de alabar su modo de actuar durante todos los años en los que el Conde-Duque había ensombrecido su figura.

También la mención de algunos nombres de personajes que aparecen en la comedia, según la investigadora, se relacionan con los de los hombres que a partir de ese momento ejercerían una mayor influencia en la corte. La mención del Maestre de Calatrava don Rodrigo Téllez de Girón no sería, por lo tanto, fortuita al tratarse de uno de los antepasados de la casa de Osuna, que a partir de entonces volvería a contar con el favor real. También en el mismo sentido se podría entender la importancia de la figura de don Juan Chacón, ya que el Marqués de los Vélez era descendiente de los Fajardo y Chacón, y un importante funcionario de la corte de entonces se llamaba precisamente Juan Chacón.

Igualmente con 1643 se relaciona otra de las obras escritas en colaboración por don Antonio Sigler de Huerta, la comedia palatina *Amor vencido de amor*, pues se tiene documentada su representación en el teatro de la Montería entre diciembre de 1643 y enero de 1644 a cargo de la compañía de Antonio de Rueda<sup>58</sup>. Esa por lo tanto debe ser la fecha máxima de redacción de la obra. Sin embargo, lo más probable es que su escritura se concluyera algo antes. Si tenemos en cuenta la residencia habitual de estos tres escritores y su coincidencia en Madrid, lo normal habría sido que la comedia se vendiera o entregara a un autor en la capital y que allí se hiciera una primera representación que no se ha

<sup>58</sup> Sentaurens, 1984, p. 1096.

podido documentar. Después, con posterioridad, la misma compañía u otra que se interesara por la comedia la representarían en Sevilla. Puede, por lo tanto, que la redacción fuera algo anterior a 1643. Por otra parte, la primera obra escrita en colaboración por Zabaleta data de 1640 (*Troya abrasada*)<sup>59</sup>, y la primera comedia escrita íntegramente por él se representó, sin demasiado éxito, en 1643<sup>60</sup>. Así pues es probable que la obra fuera redactada en torno a 1640, cuando Zabaleta se iniciaba en su tarea como dramaturgo.

Sin temor equivocarnos se puede afirmar que en una fecha anterior a 1655 se escribieron las otras dos comedias en colaboración nuestro autor, ello es así porque en la redacción de *Chico Baturi* y *Julián y Basilisa* participaron también Cáncer y Rosete y se sabe que el primero falleció el 2 de octubre de 1655<sup>61</sup>; y el hecho de que la edición príncipe de *Chico Baturi* sea de 1652 hace posible que, en su caso, podamos avanzar esa fecha tres años más.

Sin embargo, intentar proponer con total seguridad un intervalo de tiempo en el que se redactaran ambas obras es arriesgado dado que no se han podido encontrar documentos que aporten alguna información sobre su redacción o representación durante el siglo xvii. Únicamente, se puede conjeturar que dichas piezas teatrales muy probablemente se redactaron entre 1633 y 1652.

Este margen de tiempo se corresponde, más o menos, con aquel en el que los tres autores pudieron estar en contacto. Entre estos años se tiene noticia de su participación en dos academias, la Burlesca del Buen Retiro y la Castellana, y de la escritura en colaboración de la tercera jornada de *La luna africana* (1643). Se puede suponer que en este periodo los tres autores compartían una amistad y también su afición por las letras lo que les llevó a colaborar en la redacción de las obras citadas.

Por otra parte, también se debe tener en cuenta que *Chico Baturi* aparece publicada por primera vez en 1652 y en sus versos finales los autores prometen una segunda parte que no se ha podido localizar y de la que no se tiene otra noticia. Dado que Cáncer falleció en 1655, es

<sup>59</sup> Se ha tomado este dato de la introducción de Cristóbal Cuevas García a su edición de *El día de fiesta* (Zabaleta, 1983, p. 15).

<sup>60</sup> Se trata de una comedia que no se ha conservado titulada *Aún vive la honra en los muertos* y de la que se tiene noticia por los comentarios Cáncer en su vejamen en los que se destaca el estrepitoso fracaso de la obra (Perry Upton, 1989, p. 25).

<sup>61</sup> González Maya, 2007, p. 46.

probable que nunca se llegara a escribir esa segunda parte. Posiblemente, tras una fructuosa primera colaboración en la comedia de santos *Julián y Basilisa* los autores decidieron escribir una segunda comedia, *Chico Baturi*, cuya prometida segunda parte, no habrían tenido tiempo de escribir. Por lo tanto, se puede aventurar que *Julián y Basilisa* es anterior a esa primera parte de *Chico Baturi* hoy conservada.

Por último, se propone como fecha inicial del intervalo de tiempo para su redacción la de 1633 porque esta es la fecha que aparece en el manuscrito de *Competidores y amigos* con la que hemos visto que *Chico Baturi* comparte personaje, el de Laura, y algunos versos.

En resumen, todo parece indicar que el estreno en el mundo de la escritura se produjo de manos de la poesía, luego don Antonio Sigler de Huerta combinaría su quehacer como poeta con la de dramaturgo y empezó con la redacción de sus obras en solitario, obras que, junto a su activa participación en las academias literarias, le abrirían las puertas de los cenáculos literarios del momento. Entabló entonces amistad con diversos dramaturgos y muy especialmente con Cáncer y Pedro Rosete, con ellos empezó a colaborar en la composición de piezas teatrales, que son, por consiguiente, posteriores a su producción dramática en solitario. Por último, la datación de su obra tanto teatral como poética permite conjeturar que don Antonio Sigler de Huerta se dedicó de manera intermitente a la escritura a lo largo tres décadas, desde finales de 1610 hasta finales de 1640.

## 2. ANÁLISIS DE LA COMEDIA *NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO*

A mi entender la comedia de capa y espada es, en términos generales «un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio», caracterizada en su objetivo por la dimensión lúdica y en su estructura por «tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad) y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia; más lejos se halla de la convención genérica)<sup>62</sup>.

### 2.1. Estudio literario

*No hay bien sin ajeno daño* es una comedia de capa y espada que sigue de cerca todas las convenciones que sobre el género estaban ya establecidas cuando se escribe. Ambientada en un Madrid coetáneo al de la composición de la obra, los protagonistas, que pertenecen a la clase media, se ven envueltos en diversos malentendidos e interpretaciones erróneas que impiden que su relación amorosa prospere.

Don Antonio Sigler de Huerta se muestra aquí especialmente hábil para ensamblar dos tramas amorosas la de doña Ana y don Diego, y la de doña Leonor y don Pedro en un argumento que se caracteriza por su sencillez y por carecer de la vertiginosa acción a la que nos suelen tener acostumbradas algunas de las comedias de este género. Doña Leonor se enamora de don Pedro que llega herido a su casa donde la dama le da cobijo. Apenas el galán y la dama se han conocido cuando regresa don Diego, el hermano de doña Leonor. Don Pedro para no ocasionar problemas a la dama se esconde y acaba en el jardín de una casa próxima. Allí los gemidos y lamentos de otra dama, doña Ana, le llevan a intentar ayudarla. Doña Ana explica a don Pedro el grave peligro del que la ha salvado pues su hermano estaba a punto de vengar su honor por el galanteo que ha permitido a don Diego. Don Pedro promete ayudar a la dama, la acoge en su casa y escribe a don Diego para explicarle todo lo ocurrido.

<sup>62</sup> Arellano, 1996, p. 38.

Entretanto, se presenta doña Leonor en casa de don Pedro; entonces cuando se presenta allí su hermano. Doña Leonor, por miedo a su hermano, se esconde y de aquí nace todo el enredo de la obra: en la habitación a la que acaba llegando está doña Ana y las dos malinterpretan la presencia de la otra allí: doña Ana cree que doña Leonor se esconde de don Diego porque es su dama y doña Leonor cree que doña Ana es la dama de don Pedro. Doña Ana cuenta su conversación a don Pedro y este acaba convenciéndose de su versión cuando ve que en la calle doña Leonor se va acompañando a don Diego.

Escondido don Pedro intenta vigilar a doña Leonor para descubrir si es o no la dama de don Diego. Al ver salir a don Diego de la casa de doña Leonor y la familiaridad con la que se despide de la criada, se confirman sus sospechas. Luego, cuando le pide explicaciones a doña Leonor, ella, guiada por los celos, pues cree que don Pedro corteja a doña Ana, no se encarga de desmentir la confusión en la que ha caído el galán. Mientras, don Diego ha llegado a casa de don Pedro. Descubre allí a su dama y da por hecha su infidelidad, por ello, se va enojado.

Don Pedro regresa y mientras doña Ana le cuenta todo lo ocurrido con don Diego, aparece en escena Leonor que quiere sorprenderlos juntos. Entonces aparece también don Diego que se siente ahora doblemente ultrajado: por su dama y por su hermana. Los dos galanes han desenvainado ya sus espadas cuando don Pedro comprende que don Diego es el hermano de doña Leonor e intenta calmar a don Diego explicándole que todo ha sido un malentendido. Evidentemente, la obra finaliza con el matrimonio concertado de ambas parejas.

### 2.1.1. La confección del enredo

Hay que puntualizar [...] que será en la comedia cómica donde el enredo cobre carta de naturaleza y se manifieste con todo su potencial<sup>63</sup>.

En 1988 Frédéric Serralta publica un artículo «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», en el que propone que el enredo constituye el esencial elemento configurador de la llamada *comedia de capa y espada*. De hecho, en tal artículo defiende el uso del marbete genérico de *comedia*

<sup>63</sup> Zugasti, 1998, p. 117.

*de enredo* argumentando que la mayor o menor presencia de este elemento técnico y sus mecanismos se podría considerar como criterio genésico<sup>64</sup>.

Desde la publicación de este artículo han pasado casi treinta años y han aparecido desde entonces dos obras fundamentales para el estudio de los subgéneros en el teatro del Siglo de Oro que han permitido poner en su debido lugar la importancia del enredo dentro de la comedia de capa y espada.

Vitse y Arellano publican dos obras esenciales para la taxonomía genérica de la comedia del Siglo de Oro: *Éléments pur une théorie du theatre Espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle* (1988) y *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (1999). En ellas se reúnen capítulos específicos que corrigen una errónea concepción de la comedia cómica del Siglo de Oro por parte de la crítica que había interpretado con un sentido trágico obras de carácter cómico. Para conseguir su objetivo de deslindar los límites de la tragedia y de la comedia en el Siglo de Oro, realizan reflexiones taxonómicas y genéricas estableciendo criterios para diferenciar los subgéneros teatrales, cosa que, en el caso de Arellano, ya se había ido perfilando también en otras anteriores. Así, por ejemplo, Arellano, a la hora de definir la *comedia de capa y espada*, prefiere hacer hincapié en los aspectos señalados en la definición de Bances Candamo de este tipo de subgénero:

Comedia de capa y espada, protagonizada por caballeros particulares de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto al espectador. Mantiene una inverosimilitud destinada a sorprender y admirar al espectador, potenciada por el mantenimiento de la unidad de tiempo y lugar. Sus objetivos son fundamentalmente lúdicos (1995, pp. 138-139).

Aunque también tiene en cuenta el enredo, ya que añade:

Comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada (1995, p. 139).

<sup>64</sup> «es posible sugerir que, si bien “comedias de enredo”, en el sentido más extenso de la palabra, lo eran todas las del Siglo de Oro, “comedia de enredo” por antonomasia se podría llamar de momento aquélla en la cual, preferentemente bajo la capa de los arreos cotidianos de los sucesos particulares, se encontraba la mayor concentración de lances y de mecanismos creadores de enredo» (Serralta, 1988a, p. 129).

Y Vitse ofrece el mismo tipo de definición de las comedias de capa y espada, a las que denomina en su obra como *comédies domestiques*, con lo que reitera una de las críticas que ya hizo en su día a la ponencia de Serralta:

la imposibilidad de fundar la clasificación del mundo teatral en un criterio o elemento meramente técnico como el enredo (Serralta, 1988a, p. 136).

Una vez zanjada la discusión en torno a la distinción entre tragedia y comedia, y gracias al artículo de Serralta, se abre un debate sobre un marbete como el de *comedia de enredo* cada vez más utilizado por la crítica. Tal será la importancia de este debate que sobre el sintagma *comedia de enredo* versarán las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro cuyas ponencias serán publicadas en 1988<sup>65</sup>. En las ponencias de estas jornadas no solo se analiza la importancia del enredo o los mecanismos mediante los que se concreta en obras de diferentes autores, sino que también se intenta delimitar hasta qué punto puede resultar el enredo criterio diferenciador de los subgéneros teatrales de la época. En especial se ocupa de ello la ponencia sobre la obra de Tirso de Molina del profesor Zugasti (1998) que, tras analizar la noción de enredo, llega a la conclusión de que el enredo no pertenece solo al ámbito de la comedia, sino que también es parte esencial de otros géneros de la época como la novela corta y que así lo entendían tanto los escritores como los teóricos de la época. Zugasti estudia luego la relación entre enredo y comedia, para lograr demostrar que el enredo está presente en todos los subgéneros teatrales por lo que resultaría difícil considerarlo como elemento discriminador genésico. Ello no impide, sin embargo, que defina el enredo como uno de los esenciales constituyentes de las comedias de capa y espada. De este modo, se puede entender que naciera la tendencia entre la crítica de utilizar el membrete de *comedia de enredo* como sinónimo al de *comedia de capa y espada*.

Se ha utilizado para encabezar este capítulo una cita de esta ponencia porque las conclusiones a las que llega el profesor Zugasti son las que permiten entender la importancia del enredo en la comedia cómica del Siglo de Oro, al mismo tiempo que muestran la imposibilidad de considerarlo criterio genésico.

<sup>65</sup> Pedraza Jiménez y González Cañal (eds.), 1998.



El enredo constituye un elemento esencial en la comedia de capa y espada tanto es así que son muchas las obras cuya esencia consiste en el uso de los mecanismos y técnicas de creación del enredo, de tal manera que este se convierte, utilizando ahora palabras de Serralta, en «la carne y la sangre» o si se prefiere en el «qué»<sup>66</sup> de muchas de las comedias de capa y espada más destacadas por la crítica. Sin embargo, por su presencia en otros subgéneros dramáticos o por su no existencia en algunas comedias cómicas, resulta difícil concebirlo como piedra angular de una posible caracterización genésica.

En *No hay bien sin ajeno daño* el enredo es muy sencillo y carece de la complejidad a la que llega en *Las doncellas de Madrid*; ya que en esta obra no se ponen en marcha tantas técnicas para enmarañar la situación como ocurre en la otra comedia de capa y espada del autor. Y, de hecho, como es menos rocambolesco y disparatado que el de *Las doncellas de Madrid*, resulta también menos cómico.

#### *A buen planteamiento, buen enredo*

En *No hay bien sin ajeno daño* el enredo tarda en generarse y no se empieza a fraguar hasta bien entrada la segunda jornada. En los versos anteriores, unos 1700, se ha producido simplemente un planteamiento de la situación. Y es que, en este caso, precisamente el buen planteamiento de la situación es el que permite luego el devenir del enredo. En este sentido Sigler de Huerta va a jugar con dos elementos. El primero es establecer algún tipo de relación entre los cuatro personajes: don Pedro, se enamora de doña Leonor, hermana de un galán don Diego, que, a su vez, corteja a doña Ana, joven dama vallisoletana que ha acabado refugiándose en casa de don Pedro, que la ha salvado de morir a manos de su hermano. El segundo de los elementos es crucial: todos estos personajes desconocen las verdaderas relaciones que existen entre ellos.

El planteamiento sirve para presentar una información al espectador de la comedia y que los personajes de la obra no comparten porque es precisamente su conocimiento parcial y sesgado lo que va a llevar a cabo el inicio del enredo. De este modo, don Pedro conoce la historia de doña Ana y su relación amorosa con don Diego, pero no sabe que don Diego es hermano de la dama que le acogió en su casa y de la que se ha enamorado. A su vez, doña Ana ignora que doña Leonor es la hermana

<sup>66</sup> Serralta, 1988a, p. 130.

de don Diego, y doña Leonor, aunque está al tanto de que su hermano anda enamorado de una dama, no sabe que esta es la que don Pedro esconde en su casa para protegerla.

Un buen planteamiento que reúna en un espacio muy reducido a cuatro personajes relacionados entre sí pero que desconocen las verdaderas relaciones que mantienen es un elemento clave para que el enredo pueda progresar.

*Malinterpretar y engañar: los dos factores que ponen en marcha el enredo*

Don Pedro, que conoce a don Diego, le escribe un papel para que se reúna con él en su casa y facilitar de este modo su encuentro con doña Ana sin levantar sospechas. Cuando don Diego aparece, resulta que en casa de don Pedro se encuentra doña Leonor, que, enamorada ya de don Pedro, le está visitando. Doña Leonor y su criada, para no ser descubiertas por don Diego se ocultan en una habitación contigua; y allí es donde encuentran a doña Ana. Entonces se inicia el enredo pues se produce una interpretación errónea de la situación por parte de doña Leonor:

(¿Hay tan grande desvergüenza? *Aparte.*  
 ¿Viose insolencia mayor?  
 Pues si aquesta mujer piensa  
 que soy de don Pedro dama,  
 quedará muy satisfecha  
 y muy vana de mi enfado,  
 y no tiene más enmienda  
 que darle los celos yo.) (vv. 1770-1777).

Equivocarse y creer que doña Ana es la dama de don Pedro, es la causa por la que doña Leonor se siente humillada y por la que decide vengarse de don Pedro. Por ello, doña Leonor miente a doña Ana sobre el motivo de su visita y le explica que es dama de don Diego:

Y una persona me espera  
 a quien ha de dar disgusto  
 el ver que yo me detenga  
 y, aunque es don Pedro galán  
 y que merecer pudiera  
 otra mayor hermosura,  
 pues merece que le quiera  
 la amiga por quien le busco.

Me está esperando a la puerta  
 don Diego Manrique, a quien  
 puesto que con su licencia  
 a don Pedro vine a ver  
 dar la más leve sospecha  
 no quisiera en mi venida (vv. 1796-1809).

Sobre estas dos falsas convicciones (doña Ana es dama de don Pedro y doña Leonor es la dama de don Diego), que se ven confirmadas en vez de desmentidas, se articulará toda la comedia, que llegará a su fin precisamente cuando se reúnan juntos los cuatro personajes y cada uno de ellos aporte la parte de la realidad que conoce.

*Los personajes ocultos al paño y la defensa del honor: mecanismos que prolongan el enredo*

El enredo ya no se complicará más a lo largo de la obra. No habrá más confusiones ni malentendidos, sino que simplemente se harán efectivos los mecanismos puestos en marcha que irán prolongando la vigencia de esas las falsedades que se han asumido como verdaderas: que doña Ana y don Pedro mantienen una relación amorosa y que doña Leonor, en vez de su hermana, es la dama de don Diego.

Uno de esos mecanismos para prolongar la mentira que se utilizarán será el de la ocultación de unos personajes que, evidentemente sin ser vistos, contemplan la actuación de otros. Don Pedro, puesto que no entiende el extraño comportamiento de doña Leonor al acudir a su casa para luego declararse dama de otro galán, se dirige a la casa de la dama. Cuando está llegando a la casa de doña Leonor, ve que abren la puerta y decide esconderse. Es entonces cuando se produce la escena en que unos personajes ocultos contemplan la actuación de otros, en este caso don Pedro descubre a don Diego saliendo de su casa y despidiéndose de la criada Juana. Don Diego y Juana, ajenos a todo, actúan con la familiaridad propia entre amo y criada, lo que no hace sino reafirmar a don Pedro en su error, don Diego es el galán de doña Leonor:

*Abra don Diego la puerta, cerrándola Juana.*

DON DIEGO      Presto, Juana, volveré.  
                          Cierra.



No solo las escenas de ocultamiento son las que han favorecido que el engaño y las malas interpretaciones proliferen, la necesidad de proteger el honor será otro factor que impida que el embrollo se deshaga.

Para salvaguardar el honor de doña Ana y para actuar como se espera por ser quien es, don Pedro se ve obligado a guardar silencio. Pese a las quejas de doña Leonor, don Pedro no puede explicar el rescate de doña Ana ni las desfavorables circunstancias en las que se encuentra la dama. Para don Pedro revelar su verdadera relación con doña Ana significa faltar a su propio honor realizando una acción villana:

DON PEDRO           (No ha de vencer mi dolor, *Aparte.*  
yo a mí me sabré vencer  
que no he de satisfacer  
a costa de ajeno honor.)  
Yo en fin no lo he de decir (vv. 2350-2354).

(No es posible que me tuerza *Aparte.*  
que fuera acción muy villana  
el decir quién es doña Ana,  
callar por ahora es fuerza.) (vv. 2362-2365).

De este modo, para doña Leonor queda confirmado que don Pedro es el galán de doña Ana y que, por ello, se niega a responderle qué hacía la dama en su casa. Como se puede apreciar, el enredo inicial no se ha complicado, pero la defensa del honor de doña Ana por parte de don Pedro ha impedido su resolución y lo ha prolongado.

#### *El contar la verdad como pilar para mantener la mentira*

A los anteriores mecanismos que favorece la continuidad del enredo hay que sumarles otro que funciona de forma simultánea y que, paradójicamente, resulta del mecanismo contrario al que originó el enredo, es decir, en vez de mentir, contar la verdad.

Esto es lo que sucede en dos momentos claves para que el enredo no se resuelva: el primero es la conversación que mantienen don Pedro y doña Leonor, y el segundo se produce cuando don Diego entabla una discusión con doña Ana al topar con ella en casa de don Pedro. Con la intención de salvaguardar su honor o bien por celos y deseo de venganza,

los personajes cuentan la verdad de manera que corroboran las falsas sospechas de los demás, de tal forma que el enredo sigue su curso.

Al ser interrogada por don Pedro, doña Leonor no miente y confirma lo que los ojos de don Pedro ya han observado, pero han interpretado de forma inadecuada:

DOÑA LEONOR      Yo lo dije y no lo niego  
que en nada mi honor se infama,  
en vuestra casa a una dama  
que me esperaba don Diego.  
Y también confieso aquí  
que sin don Diego me viera,  
muy posible cosa fuera  
una gran desgracia allí (vv. 2209-2216).

DON PEDRO          No negaréis, según eso,  
que ahora de aquí salió.

DOÑA LEONOR      ¿Cómo he de negarlo yo?  
Es verdad, yo lo confieso (vv. 2237-2240).

Doña Leonor no puede sino contestar la verdad: había un peligro inminente si don Diego la encontraba en su casa, también es cierto que se juntó con él en la calle y es evidente que acaba de salir de su propia casa hace solo unos instantes. Sin embargo, estas certeras informaciones que ofrece doña Leonor para don Pedro tienen una interpretación errónea y decir la verdad se convierte en una manera de favorecer el engaño que se ha planteado en la segunda jornada. En consecuencia, por decir la verdad doña Leonor aporta argumentos que justifican la falsa interpretación de la realidad a la que ha llegado don Pedro.

Idéntico engranaje se pone en funcionamiento cuando doña Ana es descubierta en casa de don Pedro por su galán don Diego. Doña Ana entonces no puede desmentir la evidencia de que se encuentra efectivamente escondida en la casa de un galán y empieza a quejarse a don Diego contándole lo que sus propios ojos han visto:

DOÑA ANA            Dime, ingrato, ¿te parece,  
que el venir aquella dama  
a decirme que te quiere,  
que fino la correspondes  
tú mismo, que la trajeres

a que mi ofensa me diga  
 y a que muy vana me viese  
 a mí perdida en mi agravio  
 no es causa solo que puede  
 tener de costa mil vidas?  
 Aun cuando fuera tan fuerte  
 o tan sin honra, es mejor  
 que todo posible fuese,  
 cuando de mí tu traición  
 lo sospecha o lo pretende (vv. 2521-2535).

Por otra parte, don Diego que no entiende el sentido de las palabras con las que doña Ana intenta defender su modo de actuar y, sin ser consciente de las poco acertadas interpretaciones que se pueden derivar de sus respuestas, contesta diciendo siempre la verdad:

DON DIEGO       ¿Mujer te ha venido a ver  
 y yo he sido en que viniese  
 a perderte a ti el respecto?  
 ¿Correspondencia me debe  
 y cuidado otro cuidado?  
 Dices bien, satisfacerte,  
 claro está, será imposible.

DOÑA ANA       Pero seralo que niegues  
 que estuviste aquí esta tarde.

DON DIEGO       Pues, ¿qué disculpa previenes  
 con mi venida? Es verdad;  
 y para que yo viniese,  
 ¿no fue un papel de don Pedro  
 la ocasión en que me advierte  
 lo mismo que miro yo? (vv. 2536-2550).

Esta respuesta supone contradictoriamente la afirmación de la mentira que cree doña Ana de que don Diego es galán de doña Leonor.

Salvo la mentira inicial de doña Leonor ninguno de los personajes mentirá y, sin embargo, esas mismas verdades que defienden se convertirán en un modo de sustentar las dos falsedades que condicionan todo el transcurrir de la comedia.

Como se ha podido observar, en esta obra el enredo no nace como resultado de la multitud de acciones, se basa en las relaciones sentimentales o de parentesco que mantienen los personajes entre sí y que solo

son parcialmente conocidas por los demás. Los celos y la defensa del honor originan reacciones en ellos que hacen que el enredo, lejos de resolverse, se alargue, de modo que incluso contar la verdad se puede convertir en una manera de facilitar la confusión.

### 2.1.2. *Los temas*

El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española<sup>67</sup>.

Al leer las otras obras que Sigler de Huerta escribió íntegramente o en las que colaboró, se evidencia como en ellas aparecen los temas más dispares, desde los asuntos de carácter religioso hasta los históricos pasando por los legendarios. Cualquier fuente o anécdota se veía en la época como susceptible de formar parte del universo dramático y así lo demuestran también las obras que hasta ahora se han presentado del autor.

Sin embargo, pese a esta gran diversidad de fuentes que da origen a las obras dramáticas y que se convierte en el motivo central, no es menos cierto que hay dos temas que se repiten en la mayoría de las obras de la época: el honor y el amor, temas que en mayor o menor medida aparecen en todas ellas y que en el caso de las comedias de capa y espada parecen convertirse incluso en los característicos del subgénero.

#### *El amor*

En *No hay bien sin ajeno daño* como en *Las doncellas de Madrid* el amor se convierte en motivo central de la obra, tanto es así que apenas se da cabida a otros temas, y es que las peripecias amorosas de galanes y damas son el núcleo en torno al cual giran ambas comedias. Ahora bien, frente a la diversidad de consideraciones que se dan sobre el amor en *Las doncellas de Madrid*, donde cada personaje tiene una manera diferente de entenderlo e interpretarlo, lo que caracteriza a *No hay bien sin ajeno daño* es la uniformidad. Tanto es así que la naturaleza del amor no se convierte en ningún momento en tema de diálogo de ninguno de ellos, como sí ocurre en *Las doncellas de Madrid*, sino que más bien es un motor de la acción: hay comedia porque hay dos galanes y dos damas enamorados. Sin embargo, en *No hay bien sin ajeno daño* participa de muchos de los tópicos que sobre el amor se pueden observar en las obras de la época

<sup>67</sup> Ruiz Ramón, 1967, p. 141.



El primero de esos tópicos que aparece en la obra es el del amor a primera vista. El enamoramiento de don Pedro y doña Leonor, y sobre todo el de la segunda, no podía ser más repentino y fulminante. Inmediatamente después de haberle contado a su criada que no quiere ser cortejada por ningún galán, doña Leonor, nada más abrir la puerta de su casa y ver a don Pedro, confesará en un aparte:

¡Ay, Juana! A nadie pudiera  
esto suceder que fuera  
el corazón me traspasa  
de mí más bien admitido,  
porque en mi esquivo desdén  
es, no queriéndole bien,  
quien mejor me ha parecido.  
Y es dicha que pueda así  
valerle en esta ocasión,  
pues queda en la obligación  
de que le favorecí (vv. 174-184).

Y lo mismo le ocurre al caballero a quien cinco minutos con la dama, mientras ésta le cura una herida, le serán suficientes para que declare:

DON PEDRO      No es piedad darme la vida,  
cuando la muerte me dais.  
(Ya, Julio, no hay que temer. *Aparte con Julio.*  
¿Hay tal dicha? ¿Hay tal ventura?

JULIO            No es mejor, ¿hay tal locura?  
Tierno se viene a poner.) (vv. 191-196).

Y es que sin este punto de partida no puede haber comedia: es imprescindible que la pareja se enamore, porque la obra versará precisamente sobre los obstáculos que tiene ese amor para consumarse en el feliz matrimonio<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> En su estudio sobre la filosofía del amor en la literatura española Parker indica: «Enamorarse a primera vista constituye una convención del teatro español. Es inverosímil sólo en la velocidad con la que sucede, pero se trata de un artificio que ahorra el tiempo necesario para proyectar la acción hacia los aspectos esenciales. Los jóvenes sí se enamoran, y carece de importancia para los propósitos dramáticos que el proceso dure un minuto o un año» (1986, p. 160).

Hasta que se produzca el fatal momento de la aparición de los celos, primer gran obstáculo para la relación amorosa, tanto don Pedro como doña Leonor ejemplificarán con sus palabras la pasión simbolizada como fuego o llama que domina al enamorado, o bien, con el binomio amor muerte:

y, en tu aposento escondido,  
 es muy fácil que estuviera,  
 donde a su herida le diese  
 remedio y donde pudiese  
 regalarle de manera  
 que de su mal mejorase  
 siendo mi cuidado tal.  
 Pero no, Juana, en mi mal,  
 morir yo cuando él sanase  
 muy posible cosa fuera,  
 y no quiero inadvertida,  
 morir por darle la vida,  
 matarme porque no muera (vv. 304-316).

A mí me ha estado muy bien  
 que mi hermano haya venido  
 que, ya el fuego introducido,  
 menos huraño el desdén [...]  
 tan cerca de mí el ardor,  
 que ya me ofende su llama  
 esta si amor no se llama  
 muy cerca de ser amor (vv. 317-318).

Yo de la casa salir  
 le he visto de aquella dama,  
 ella es su fuego y mi llama (vv. 2692-2694).

Ambos tópicos forman parte de la retórica del amor cortés, como también el de entender el amor como un cautiverio en el que se encuentra preso el enamorado:

Dirá usted, señora Juana,  
 a quien la mandó librar  
 del peligro a un inocente,  
 que en mayor peligro estoy

y que de sus ojos voy  
 preso como delincuente.  
 Y que el darme libertad,  
 cuando la pierdo en sus ojos  
 más que vida es darme enojos  
 y más rigor que piedad.  
 Que no agradezco el librarme  
 ni lo tengo por ventura,  
 pues siendo juez su hermosura  
 me condenó a desterrarme (vv. 335-348).

A su vez, estos elementos propios de las teorías medievales del amor cortés, se mezclan con otros de la tradición literaria neoplatónica. Así se observa, por ejemplo, en doña Ana que declara como su enamoramiento se produce a través de la vista y que define al amor como la comunicación de dos almas y la unión de dos voluntades:

En fin, para no cansaros,  
 aquí la primera vista  
 fue de los dos y aquí fue  
 adonde correspondidas  
 dos almas, dispuesto el trato,  
 estrechas se comunican,  
 sin estorbos se declaran,  
 sin embarazos se animan.  
 Con tan lícito recato  
 ha casi un año que unidas  
 nuestras voluntades viven (vv. 1097-1107).

Idea que se repite también en doña Leonor que afirma sobre el sentimiento que le une a don Pedro:

Y está en razón bien fundado  
 este amoroso accidente,  
 que si yo el alma le he dado,  
 ya somos uno los dos,  
 y a cuenta vive de entrambos  
 cualquiera de las dos vidas.  
 La sangre que le sacaron  
 a mí me faltó también (vv. 1440-1447).

Se lleva a cabo una idealización del amor, se dejan de lado los aspectos de atracción física y apenas se aluden a rasgos físicos del enamorado porque el amor se sublima, convirtiéndose en la unión de dos almas, de dos vidas o de dos voluntades. Y con ese fin de eludir cualquier referencia a una atracción carnal o sensual, el galán se sirve de enrevesadas metáforas para expresar la atracción que siente por la dama:

Como el águila valiente  
que veloz el viento peina,  
igual se libra en las plumas  
porque mudo la obedezca  
el aire que rompe fácil  
y, mejorando de esfera,  
tan hijo del sol parece  
cuando a la del Sol se acerca,  
que el menor rayo le bebe,  
tan curiosa y tan atenta  
que, en el examen valiente,  
las motas que travesean  
inquietantemente en sus luces  
o le averigua o le cuenta,  
y, absorta en su mismo aliento,  
el ardor en que se quema  
como cobarde no huye,  
como medrosa le espera,  
sin resistirle le aguarda,  
le examina sin defensa  
acrisolando su vista  
con lo que cegar pudiera  
así yo de vuestros ojos,  
ave que mejor pudiera  
al sol beberle las luces (vv. 1547-1571).

En esta enmarañada metáfora el amante queda convertido en un águila que intenta acercarse al sol, que son los ojos de la dama los cuales al mismo tiempo que le atraen le dan miedo.

Probablemente, fruto de ese intento de idealización del sentimiento amoroso, es el que se evite cualquier referencia física sobre la persona amada. Así, por ejemplo, en la descripción que doña Ana hace de don Diego (vv. 1085-1092) se puede observar que ningún rasgo se da sobre la apariencia del galán. Sus cualidades como compositor de versos,

como participante en las veladas que se organizan en casa de la familiar que acoge a doña Ana es lo que enamora a la dama, que ya vimos como entendía el amor como la comunicación entre dos almas. Se lleva a cabo tal idealización que se ha eliminado cualquier elemento carnal o sensual como origen de la relación amorosa.

Por otra parte, el amor es mostrado también como una pasión que obliga a actuar sin tener en cuenta nada más. La actuación de las damas de esta obra ejemplificará una situación común a la mayoría de las comedias de capa y espada de la época: sobre las tablas la lucha por el amor se encuentra por encima de las convenciones sociales. En este caso doña Ana y doña Leonor no llegan a los extremos de otras damas de comedia como disfrazarse de hombre, fingir una repentina vocación religiosa para lograr su amor o declararse al galán fingiéndose dormida, como hacen tres damas tirsianas; sin embargo, ponen en peligro su honor y llevan a cabo conductas censurables según las convenciones morales de la época para conseguir su amor. Doña Leonor, por ejemplo, no solo permite entrar al galán en su casa en ausencia de su hermano sino que además va a visitarlo, sabiendo que con esta acción está poniendo en peligro en su honor:

Ven, Juana. ¿Quién le dijera  
a mi vanidad que cuando  
el desprecio soy de todos  
y el desengaño de tantos  
cariñosa busco a un hombre,  
me pesa de que esté malo,  
mi reputación arriesgo  
y mi clausura quebranto? (vv. 1493-1500).

Y no menos arriesgada fue la actitud de doña Ana al permitir que don Diego entrara en repetidas ocasiones en su casa lo que la llevó casi a perder la vida a manos de su hermano. El sentimiento amoroso en consecuencia se convierte en fuerza irrefrenable que empuja a los personajes a acciones osadas.

Opuesto al amor idealizado, carente de todo elemento sensual o carnal aparece el amor más prosaico y apicarado que sienten los graciosos de la comedia. Al igual que sus señores, Juana y Julio inician también una relación amorosa, pero la suya, al contrario de la del galán y la dama,

estará exenta de suspicacias, malos entendidos o celos, y tan fácilmente como se plantea se resuelve.

Juana y Julio también se enamoran el uno del otro a primera vista, pero si la gallardía del galán podía resultar atractiva para la dama, Juana se tiene que conformar con la cobardía de Julio. Además el concepto de fidelidad que tanto obsesiona a don Pedro o don Diego, temerosos de que sus damas les puedan deshonorar, poco parece importar a Julio pues ni se inmuta cuando Juana le explica que su amor tiene muchos acreedores y que tendrá que esperar su turno:

JULIO	Diga, sora Juana, ¿y ella ¿tuvo de mí algún cuidado? ¿A qué finca de fineza tiene usted mi cariño?
JUANA	Es muy fácil que no quepa porque hay muchos acreedores y pagar primero es fuerza a quien debiere primero.
JULIO	Y cuando la vez me venga, ¿qué ha de hacer? (vv. 1604-1609).

La fidelidad de una constante doña Ana que, pese a creerse engañada por don Diego, afirma que lo seguirá amando, contrasta con la opción que Juana explica en los versos anteriores, pues se deja galantear por distintos hombres en la medida que le convenga sin que esto le suponga ningún dilema.

El amor desinteresado que muestra doña Leonor por don Pedro, nada tiene que ver con la concepción del amor que muestra Juana. La graciosa explica sin embarazo lo necesario que es para el cortejo de la dama el obtener regalos del galán, de tal forma que no se puede considerar ninguna propuesta de galanteo que no esté acompañada de la correspondiente entrega de presentes:

[...] me ha dado  
estos diamantes, que es  
el argumento más claro  
de que un hombre quiere bien.  
¿En qué piensa un mentecato  
que dice que quiere bien,

que sin que le tenga un cuarto  
de costa pide favores? (vv. 1474-1481).

Tanto difiere la visión del amor de amos y criados que los primeros se ven obligados a reprochar la ordinariez de sus ideas en algunas ocasiones, de ahí que don Pedro replique a Julio «¡Qué material! ¡Qué grosero / discurre! ¡Con qué vileza!» (vv. 2089-2090).

De hecho, los comentarios de los graciosos llegan incluso a rozar el absurdo, así ocurre, por ejemplo, ocurre cuando Julio explica las condiciones que debe cumplir una mujer para enamorarlo:

Hombre soy de tal manera  
que si alguna enamorada  
de mí en sus diligencias  
libra que la quiera yo,  
es lo mismo que si hiciera  
las de ser aborrecida:  
¿qué razón hay que agradezca  
lo que hiciere enamorada?  
La fineza verdadera  
es no pudiéndome ver,  
y si no, escuche la prueba:  
¿Has visto acabado el gusto  
alguno, por más que tierna  
encareciese su amor,  
por sola correspondencia  
celar, seguir, regalar?  
Pues ¿quién quiere que agradezca,  
lo que por mí no se hizo,  
sino por su conveniencia? (vv. 1630-1648).

Su razonamiento no puede resultar más ridículo: amará a la mujer que no le quiera, puesto que esto significa que está con él no por su conveniencia. Esa misma lógica disparatada será la que use para animar a su amo cuando cree que don Diego es galán de doña Leonor: según Julio, nada debe de temer, pues el que sepa querer bien a dos hombres demuestra que la dama será muy buena queriendo solo a uno:

Pues yo siento sí, por Dios,  
que no hay razón de enojarte  
de que quisiese avistarte

que sabe querer a dos.  
 En ley de argumentos buenos  
 a todos, señor, oirás,  
 que quien puede lo que es más,  
 puede también lo que es menos.  
 No estés necio y importuno,  
 consuelo te venga a ser  
 que si a dos sabe querer  
 mejor sabrá querer uno (vv. 1977-1988).

Las teorías y razonamientos amorosos de Julio son, por lo tanto, totalmente disparatados y rompen con conceptos como el de la fidelidad o el de la correspondencia amorosa que defienden los galanes y damas de las comedias.

Entre criados y amos no solo difiere la concepción del amor; el lenguaje utilizado por los graciosos para declarar su sentimiento amoroso es completamente distinto. Paralela a la conversación amorosa que mantienen doña Leonor y don Pedro en la segunda jornada, se produce el diálogo de cortejo que mantienen Julio y Juana. Entonces se hacen bien patentes las diferencias entre uno y otro tipo de galanteo. Las complicadas metáforas de don Pedro que ya se señalaron se contraponen a las más ramplonas de Juana y Julio:

JULIO	Y cuando mucho me quiera, ¿qué demostraciones gasta?
JUANA	Muy cariñosa y muy tierna seré un almíbar con él, un persigo, una jalea, más molle que un diacitrón, más blanda que una ciruela de Génova (vv. 1610-1617).

Aduciendo ejemplos de dulces se alude claramente a las manifestaciones amorosas con un lenguaje que, sin llegar a la grosería, sí que es más llano y prosaico. Sin ser un diálogo soez o chabacano, lo cierto es que se deja de lado cualquier idealización y son elementos tangibles y materiales los que sirven como marco de comparación. Lo sensual no se evita y mediante el gusto se alude directamente a los placeres del amor conseguido. De esta manera, con picardía y gracia, Juana explica las ventajas de gozar de su amor, sin idealización alguna del sentimiento



amoroso. Un lenguaje, en definitiva, que se adapta su concepción prosaica y materialista del amor.

### *Los celos*

En la comedia del Siglo de Oro, los celos parecen el resultado inevitable de la pasión amorosa. En el caso de esta comedia son poco más o menos la única traba para que las relaciones amorosas de los protagonistas lleguen rápidamente a buen puerto.

Si el amor se instalaba en el ánimo de doña Leonor y don Pedro con vehemencia y rapidez, no menos fulminante lo hace el sentimiento de los celos; tanto es así los celos se expresan casi con el mismo lenguaje que se utiliza para definir a la pasión amorosa. Así, por ejemplo, si, para referirse al amor que sentía, doña Leonor hablaba de un fuego introducido, al querer expresar los celos que le dominan don Pedro explica:

¿Quieres tú que espere yo  
por su importancia a don Diego,  
cuando en rabia, en ira, en fuego,  
me estoy abrasando? (vv. 1953-1956).

Y lo mismo se puede constatar en las palabras de doña Leonor, que exclamará «¡Oh, qué terrible es mi fuego!» (v. 2171). Incluso el morir de amor se ha transformado en morir por celos y rabia como confirman las siguientes palabras de doña Leonor, por poner un ejemplo de los numerosos de la comedia, «Pene y rabie pues que muero» (v. 2386).

En consecuencia, celos y pasión amorosa se igualan en los términos utilizados para definirlos, pero también en el hecho de que dominan al personaje de modo igualmente fulgurante e irrefrenable. Doña Leonor y don Pedro pasan casi sin más de albergar un amor inmensurable, a sentir un también inmensurable odio por la misma persona. Don Pedro tan pronto como sospecha que doña Leonor es la dama de don Diego, explica:

De rabia muriendo estoy  
y pensad de mí, señora,  
que, antes que venga el aurora  
aquesta palabra os doy,  
he de vengarme y vengaros (vv. 1941-1945).

Y serán los celos los que le dirijan a casa de doña Leonor, los que le hagan esconderse para observar como don Diego sale de la casa y, luego, los que le enfrenten, en una tensa conversación, con doña Leonor.

Por su parte, doña Leonor, en cuanto que descubre a doña Ana escondida en su casa, se siente celosa y con la necesidad de provocar en la que cree su rival la misma rabia que ella siente:

(El disimular es fuerza,  
de rabia muriendo estoy.) (vv. 1736-1737).

(¿Hay tan grande desvergüenza?  
¿Viose insolencia mayor?  
Pues si aquesta mujer piensa  
que soy de don Pedro dama,  
quedará muy satisfecha  
y muy vana de mi enfado,  
y no tiene más enmienda  
que darle los celos yo.) (vv. 1770-1777).

(Muera, pues que muero yo.) (v. 1795).

De igual modo que la voluntad del personaje quedaba a merced del sentimiento amoroso que dirige su modo de actuar, los celos se convierten también en el vector que guía sus movimientos.

Los celos, como también ocurría con el tema amoroso, no son motivo de debate o de reflexión por parte de los personajes. La naturaleza del amor o de los celos no es motivo de los diálogos de los personajes, sino que en ambos casos parecen más bien los mecanismos convencionales que condicionan su manera de actuar.

### *El honor*

No hay en esta comedia la pretensión de analizar la casuística sobre el honor ni este es origen de conflicto. Al igual que ocurría con el amor y los celos, no hay un intento de incitar a la reflexión del público. Las teorías en boga en el Siglo de Oro sobre el amor, los celos y el honor son asumidas sin más en la comedia y se convierten únicamente en los axiomas que rigen el modo de proceder de los personajes.

Uno de estos principios que condiciona la actuación de los personajes es la de considerar a la mujer como depositaria de la honra familiar,

de tal manera que los hombres, ya sean los padres, los maridos o los hermanos, adoptan el valor de guardianes, de defensores de su honra depositada en las mujeres. Así, en la primera jornada de la comedia, doña Ana está a punto de morir a manos de su hermano porque con su muerte secreta él consigue restaurar, antes incluso de que se sepa dañado, un honor que doña Ana, con sus galanteos con don Diego, ha puesto en peligro.

La idea además se repetirá en la última jornada de la comedia. En este caso será don Diego quien al descubrir a su hermana celosa en casa de don Pedro se verá en la obligación de vengar su honor y empuña sin dudar la espada.

De igual o mayor importancia para entender mundo en el que se mueven los personajes de la comedia, es el axioma de que, para conservar el honor, se debe actuar de acuerdo con lo que se es. De alguien que es un caballero o una dama se espera una actuación virtuosa, un comportamiento adecuado a su clase social. Caballeros y damas deben proceder de acuerdo con unas determinadas reglas que conlleva su estatus social. De ahí que los personajes aludan en varias ocasiones al hecho de que por ser quienes son están obligados a actuar como de ellos se espera siguiendo unas convenciones implícitas.

Para defender su honor y como caballero que es, don Pedro actúa como se esperaría de él y explica del siguiente modo las razones que le han llevado a rescatar a doña Ana:

Pues ya no tenéis que tema  
cuando estoy resuelto yo  
de hacer en vuestra defensa  
lo que debe un caballero  
que honor y fama profesa (vv. 850-855).

De mi proceder villano  
mañana que se dijera,  
si porque afligida os viera,  
me pagara de mi mano (vv. 945-948).

Pero donde más claramente se puede observar este principio es en doña Ana y en don Diego. En la primera, el deseo de conservar su honor la coloca en una situación sumamente complicada. Siente celos y sabe que ha sido agraviada por don Diego pero no puede hacerlo público porque eso sería poner su honor en peligro:

¡Mal haya, cielos, mil veces,  
 quien vanamente introdujo  
 que siendo justo que venga  
 este agravio con olvido  
 y esta infamia con su muerte!  
 Morir callando sea fuerza.  
 ¡Mal haya honor que no puede  
 buscar en una mudanza  
 el vengarse o el perderse! (vv. 2615-2623).

Satisfacerle no importa  
 porque de intentarlo viene  
 a nacer daño mayor (vv. 2636-2638).

Por otra parte, el ser quien es, pese al agravio infligido, le impone no olvidar a don Diego y mostrarse firme en su amor por él:

¡Ah, infame y ruin caballero  
 no tienes que agradecerme  
 el que mi amor no te olvide!  
 A quien soy no más le debes  
 la firmeza de mi afecto  
 que ha de ser constante siempre  
 más que el mármol a los tiempos (vv. 2646-2650).

Don Diego es el último en mostrar esa necesidad de proceder de acuerdo con lo que se espera de él al declarar lo siguiente:

Muy bien cumples  
 la obligación que le debes,  
 la mía he de cumplir yo,  
 que si tú tan fácilmente  
 rompiste la que tenías  
 la de ser quien soy es siempre  
 en mí obligación primera (vv. 2576-2582).

Conservar su honor es el origen de muchas de las decisiones que toman los personajes y les obliga a actuar de un determinado modo: por conservar su honor don Pedro debe salvar a doña Ana y no responder a las acusaciones que vierte sobre el doña Leonor; a doña Ana proteger su honor le impide hacer pública la actitud de don Diego y la fuerza a no

tomar ningún tipo de iniciativa; en don Diego es su honor en peligro lo que le hace empuñar la espada. En definitiva, no se ponen en tela de juicio los principios sobre los que se articulan las leyes del honor, tampoco son motivo de reflexión, sino que son tácitamente aceptados por los personajes e impulsan su modo de actuar.

*Los temas secundarios*

El amor junto celos y el honor son los tres temas principales de la comedia, sin embargo, en la obra aparecen una serie de pequeñas críticas a diferentes aspectos de la sociedad. No es que este sea el motivo central de la obra pero los distintos personajes hacen toda una serie de comentarios que repartidos a lo largo de toda la comedia muestran una ligera aversión hacia diversos aspectos de la realidad del momento.

El primero de estos comentarios es el que realiza doña Leonor refiriéndose al matrimonio, ofreciéndonos una imagen que no debía distar mucho de lo que sobrevenía en algunos casos a las mujeres una vez casadas. Las palabras de doña Leonor al principio de la obra muestran así una realidad nada favorable para la mujer de la época, y que le hace reclamar su libertad y rechazar el matrimonio:

Festeja, encarece, obliga,  
 teme, duda y obedece  
 en cuanto intenta merece,  
 no cansa no, no desobliga.  
 Todo humildad y ternura,  
 dice que he de ser su dueño;  
 todos acusan mi ceño,  
 y encarecen mi ventura.  
 Llego el caso a efetuarse,  
 y en el instante del sí,  
 en el novio como en mí  
 todo lo verás trocarse:  
 quien su dueño me llamó.  
 ya de mí es tirano dueño,  
 ya su agrado vuelve en ceño,  
 ¿y soy quien le tengo yo?  
 Ya temo, ya desconfío,  
 y el más ligero ademán  
 es un riesgo, un afán;  
 yo soy suya y él no es mío.

Truécase todo el respeto,  
 lo que se ignoró se advierte  
 nada es vida, todo es muerte. [...]  
 Y, con perpetuo tormento,  
 la que pensó ser señora  
 pena triste y tierna llora  
 los truecos del casamiento (vv. 85-116).

Igualmente, en ese diálogo de doña Leonor con su criada y que abre la comedia, se expresa algo que reflejan otras comedias de la época: los galanes ya no solo se ven atraídos por la virtud de la dama sino que las posesiones económicas de la pretendida pueden condicionar su interés por ella:

O por hermosa o por rica,  
 quiere casarse conmigo  
 un hombre y hace testigo  
 a Dios que cuanto publica  
 es amor y voluntad,  
 gusto, cariño y fineza.  
 Siempre con esto se empieza,  
 y para en comodidad  
 que es tan desinteresado,  
 que en nada informarse quiere:  
 mas, por lo que sucediere,  
 ya del dote está informado (vv. 69-80).

Otras comedias ejemplifican lo que no es inverosímil que ocurriera en la época. Por ejemplo, en *La huerta de Juan Fernández*, Fernando Cortés se olvida de la palabra que dio a la madre de Petronila ante la riqueza de Laura; en *Don Gil de las calzas verdes* doña Juana ve como Martín, siguiendo las indicaciones de su padre, cortejará a la más acaudalada, doña Clara; o en *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* donde el galán está interesado en el poder económico de la dama. El teatro de la época muestra como en la sociedad se ha impuesto un nuevo valor a la hora de encontrar pareja: el criterio económico.

En la obra tampoco se censura la vida relajada con que se vivía en la corte, pero, en cierto modo, el largo monólogo en que doña Ana explica los acontecimientos que le han llevado a perder su honor, al fin y al cabo, hace patentes los peligros de la corte:

Pero luego que en la Corte  
 admiré la bizarría  
 de tantas damas que salen  
 hermosas y bien prendidas  
 a ser estrago en las almas, [...]  
 y se miró mi hermosura  
 cobarde y no pretendida, [...]  
 si no escucho al que me habla,  
 se lo permito al que mira,  
 Desembaraceme presto,  
 que en mi casa las visitas,  
 en el Prado el galanteo  
 y en el coche las amigas  
 son diligencias con que  
 la que más atenta mira  
 su opinión de los achaques  
 dispensa, sino peligra (vv. 1041-1060).

Los moralistas de la época se encargarán de criticar abiertamente lo que ellos creen una relajación moral excesiva: el uso del coche para encubrir el encuentro de la dama con sus amantes, el acercamiento de ambos sexos en lugares como el Prado o esas visitas que se hacen unas a otras las mujeres y que dan pie a posteriores encuentros clandestinos<sup>69</sup>. Son, por lo tanto, esas mismas diversiones en las que, despreocupadamente, ha participado doña Ana que se retrata víctima de los peligros que conllevan.

<sup>69</sup> Zabaleta en su *Día de fiesta por la tarde* tiene un capítulo titulado «Los paseos comunes» en el que se critican tanto los paseos al aire libre como el uso de los coches para el galanteo. Con la frase «Salen al campo por partes diferentes damas y galanes, de la forma que corren al mar los ríos, tan de la misma forma que corren a su perdición» (1983, p. 324) resume su idea de que esos paseos no son verdaderamente para el solaz del alma y el cuerpo sino que son un puro pretexto para lucirse y, sobre todo, para que las damas se dejen galantear. Sin ser una moralista, Mme. Aulnoy evidencia el peligro de las visitas que las mujeres se solían hacer unas a otras ya que servían para encuentros clandestinos: «Jamás entran hombres donde ellas están; si un marido celoso quisiera ir a buscar allí a su mujer, se burlarían de él y ni siquiera se tomarían el trabajo de contestarle si estaba allí o no estaba allí. Son listas las buenas señoras, y esa libertad no les sirve mal; porque observaréis que no hay una sola casa que no tenga su puerta excusada, por donde pueden salir sin ser vistas. Agregad a eso que un hermano vive siempre en casa de su hermana, un hijo en casa de su madre, un sobrino en casa de su tía, y ése es también un medio de verse» (1986, p. 354).

También en las palabras del gracioso se ofrece una visión desengañada de la realidad que le rodea. Por ejemplo, cuando Julio intenta convencer a Juana de su valentía y la de su amo, no duda en exagerar y en alabarse en exceso, sin embargo, da una justificación para ello:

el que mira y yo reñimos  
 mucho mejor que Roldán,  
 el Cid y el Gran Capitán  
 envidiaran lo que hicimos;  
 y no se espante aquí alguno  
 que desta manera alabe  
 sus cosas aquel que sabe,  
 que en estos tiempos ninguno  
 habla de otro bien y así  
 yo mismo me he de alabar,  
 y no me podrá faltar,  
 que alguno me alabe a mí (vv. 209-220).

Con su apostilla final Julio está mostrando como el mundo caballescico de los galanes, en el que era normal que los hombres se dedicaran parlamentos encomiásticos, han finalizado ya. Se denuncia implícitamente la maledicencia y la envidia que hace que nadie sea capaz de alabar al otro, y al mismo tiempo se hace bien patente que ese mundo de grandes hombres como el Cid o el Roldán es ya lejano. Esta opinión en cierto modo será reiterada por doña Ana que se extraña del valor, que ya cree inusual en la época, de don Pedro, quien es capaz de poner por encima de su propio beneficio su obligación como caballero:

Obligada, agradecida  
 a vuestro valor, de nuevo  
 dos veces, señor, os debo  
 el honor como la vida.  
 Y permitid, que admirada  
 esta estrañeza, repare  
 que de esta manera ampare  
 una mujer desdichada  
 un atento caballero  
 a mirar su obligación,  
 cuando en tantos la razón  
 de su gusto es lo primero (vv. 917-928).



Se deja así constancia de cómo ese mundo ideal, en el que los valores caballerescos regían la actuación de los galanes, se ha anclado en el pasado. Teniendo esto en cuenta se entiende mejor el alcance que el comentario que hace Julio cuando se compara junto a su amo con don Quijote y Sancho tiene: hay cierto anacronismo en la actuación de don Pedro por su extremado sentido del deber y por una valentía que Julio se encarga bien de destacar.

Tampoco se puede dejar pasar por alto el temor que siente Julio por los escribanos, alguaciles y carceleros pese a que él se tiene por un hombre honrado:

Pues sin estar en mi mano  
en deuda que no es civil  
temo mucho al alguacil,  
pero más al escribano (vv. 201-204).

y, cuando escusar pensemos  
el riesgo que agora toco,  
a la cárcel poco a poco  
con estos cuerpazos demos,  
donde, voto a Cristo eterno,  
un carcelero malvado  
pone a pique a un hombre honrado  
de irse mejor al infierno (vv. 497-504).

El tema de la corrupción de la justicia no era nuevo en la época, sin ir más lejos, aparece en innumerables ocasiones en Quevedo que se burla de alguaciles y escribanos tanto en su poesía como en sus obras en prosa. Aunque no haya una denuncia, de nuevo, los comentarios del gracioso transmiten una visión crítica sobre el mundo que le rodea.

Estos comentarios difuminados a lo largo de la obra, revelan un cierto sentimiento de desengaño frente a la realidad del momento. No se produce una crítica cierto es, aunque sí se trasluce un cierto pesimismo que no era nuevo en la literatura de la época y que se resume bien en los dos siguientes versos de la obra puestos en boca del gracioso:

que está el mundo muy perdido  
y no he de enmendar el mundo (vv. 595-596).

Comentarios que se avienen bien con la crítica que se hace a sobre cómo viven los pobres y el hecho de que la sociedad no los tiene en cuenta que se observan en los vv. 1415-1432 de *Las doncellas de Madrid*. Por último, si también tenemos en cuenta el significado de personajes como Chico Baturi y su hermana Laura, que muestran que el honor no responde a la familia en la que uno nazca sino al modo de actuar del individuo, o también el de los dos soldados protagonistas de *Competidores y amigos*, que pertenecen a la baja nobleza pero que se muestran dignos de recibir el mayor respeto, se confirma la idea de un Sigler de Huerta con una visión desencantada de una época la suya a la que cree ajena a su defensa de las personas virtuosas y con ideales independientemente de que su clase social o posición económica no acompañe a la dignidad que muestran en su proceder.

### 2.1.3. Los personajes

En 1963, Juana de José Prades publica un estudio imprescindible para entender la creación de los personajes en la comedia del Siglo de Oro. En su obra, titulada *Teoría de los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, a partir del estudio de los personajes de las obras de cinco dramaturgos, establece las convenciones o, si se prefiere, la preceptiva que seguían los autores del Siglo de Oro a la hora de configurar a sus personajes. Logra así distinguir los seis tipos de personajes que aparecen en la comedia nueva (la dama, el galán, el gracioso, la criada o graciosa, el rey o poderoso, y el padre o viejo) y demostrar que responden a una caracterización convencional, a unos atributos establecidos de antemano, que, si bien no se encuentran explicitados en ninguna preceptiva de la época (aunque sí que se pueden intuir en las referencias a los personajes que se hace Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*)<sup>70</sup>, se evidencian en las propias obras teatrales del momento.

<sup>70</sup> En cierto modo, al referirse al decoro en la comedia, Lope nombra los principales tipos de personajes que en éstas pueden aparecer: «Si hablare *el rey*, imite cuanto pueda / gravedad real; si *el viejo* hablare, / procure una modestia sentenciosa; / describa *los amantes* con afectos / que muevan con extremo a quien escucha; / Pregúntese y respóndase a sí mismo, / y si formare quejas, siempre guarde / el divino decoro a las mujeres. / [...] *Las damas* no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho. / [...] *El lacayo* no trate cosas altas / ni diga los conceptos que hemos visto» (Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, vv. 269-287; cursivas nuestras).

Gracias a su revisión de toda una serie de datos anteriores y su análisis concreto de las obras, la crítica posterior ha dispuesto de una estructura, de una sistematización, de las convenciones de las que se nutre la comedia áurea para la creación de sus personajes. Ahora bien, como la propia autora indica

en ningún momento hemos pensado en la posibilidad de descubrir la existencia de unos personaje-tipo tan minuciosamente arquitecturizados o tan rígidos que los personajes circunstanciales de las comedias se adaptasen a ellos como, entre sí, las palmas de nuestras manos<sup>71</sup>.

Es decir, la propia José Prades advierte de la necesidad de tener en cuenta que pese a la existencia de esa convención implícita, los autores disponían también de una libertad creadora y dotaban a sus personajes de rasgos propios e individualizadores.

El estudio de Juana de José Prades sigue siendo indispensable para realizar cualquier aproximación a los personajes de las comedias áureas. De hecho, sus teorías son todavía hoy punto de partida para realizar el análisis de cualquier obra dramática del periodo<sup>72</sup>. De ellas se partirá a la hora de realizar el análisis de los personajes de *No hay bien sin ajeno daño* y *Las doncellas de Madrid*.

#### *Las damas: doña Ana y doña Leonor*

[La dama] es siempre bella, de linaje aristocrático, dedicada exclusivamente a la consecución de su amor por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear audacia e insinceridad<sup>73</sup>.

La reducción que caracteriza el espacio y tiempo de la comedia de capa y espada se impone en esta obra también en los personajes, de tal modo que sólo seis aparecen en toda la comedia, dos damas con sus respectivos galanes y dos criados. En *No hay bien sin ajeno daño* el autor añade pocas innovaciones o rasgos distintivos a sus personajes de

<sup>71</sup> José Prades, 1963, p. 254.

<sup>72</sup> Las teorías de José Prades vienen, por ejemplo, recogidas importantes manuales sobre teatro del Siglo de Oro como el de Arellano, 1995, pp. 126-129 o el de Pedraza y Rodríguez, 1980, pp. 75-86. También Vitse las toma de punto de partida cuando analiza el sistema de personajes en la comedia áurea (1988, pp. 283-284).

<sup>73</sup> José Prades, 1963, p. 251.

manera que tanto las damas como los galanes siguen a pie juntillas las convenciones establecidas sin añadir ningún rasgo de originalidad que pueda individualizarlos.

La protagonista femenina de *No hay bien sin ajeno daño* es doña Leonor, cuyo diálogo con su criada, Juana, inaugura la comedia y aporta los primeros datos sobre el personaje. Gracias a esta conversación inicial, el auditorio conoce la buena condición social de la dama (posee coche y se llama a sí misma «principal mujer») y su belleza que la convierte en objeto del amor de muchos hombres (dirá Juana, refiriéndose a su señora: «que viva tan sin empeño / la que ser de tantos dueño / puede, con tanta hermosura», vv. 30-32). Es decir, en apenas treinta versos, se le han atribuido a la dama linaje aristocrático y belleza, rasgos comunes a todos los personajes femeninos de la comedia de capa y espada.

Solo una característica la individualiza respecto al molde de la dama convencional y es su desdén por las relaciones amorosas y por el matrimonio; lo que sin embargo, no significa que no podamos encontrar otras damas desdeñosas en el teatro de la época. Hay mujeres desdeñosas que lo son por un sentimiento de superioridad o por cierta soberbia como la Diana de *El desdén con el desdén*; las hay que están tan entregadas a su pasión por el saber que parecen sentirse superiores a los demás como la cultista doña Beatriz de *No hay burlas con el amor* o incluso las hay tan bobas que son capaces de entender las insinuaciones amorosas como la entrañable Finea de *La dama boba*. Sin embargo, la aparición de un galán cambiará poco a poco su opinión.

Doña Leonor al inicio de la comedia se niega a seguir los consejos de su criada Juana. A las palabras en las que la criada le anima a que se deje galantear, doña Leonor contesta con una larga intervención. En este caso no es la soberbia lo que guiará el discurso de doña Leonor sino el resultado de una visión realista del matrimonio. El primer argumento que aporta es el del amor no desinteresado del galán que cuando galantea a la dama tiene en cuenta el beneficio económico de tal relación:

O por hermosa o por rica,  
quiere casarse conmigo  
un hombre y hace testigo  
a Dios, que cuanto publica  
es amor y voluntad,  
gusto, cariño y fineza.  
Siempre con esto se empieza,

y para en comodidad  
 que es tan desinteresado,  
 que en nada informarse quiere:  
 mas, por lo que sucediere,  
 ya del dote está informado.  
 Y dándose mucha prisa,  
 dice, pensando obligar  
 la civilidad vulgar  
 de que me quiere en camisa (vv. 69-84).

Doña Leonor es consciente de que su buena posición social puede atraer a los galanes tanto como su hermosura y se niega a creer las proposiciones de matrimonio basadas en un amor desinteresado.

El segundo de los argumentos que da doña Leonor es el de la pérdida de la libertad que sufre la mujer con el matrimonio:

yo soy suya y él no es mío.  
 Truécase todo el respeto,  
 lo que se ignoró se advierte,  
 nada es vida, todo es muerte.  
 Y hablar todos en secreto  
 nada puede remediar;  
 el que más pudiera hacer  
 «marido son y mujer»,  
 dicen, «no hay sino callar».  
 Y, con perpetuo tormento,  
 la que pensó ser señora  
 pena triste y tierna llora  
 los truecos del casamiento (vv. 104-116).

Los primeros datos, por lo tanto, que se aportan sobre doña Leonor son principalmente tres: su hermosura, su pertenencia a una familia bien acomodada y, por último, su menosprecio por las cuestiones amorosas, ya que sabe que concluyen en matrimonio y la consiguiente pérdida de la libertad.

Dado que en muchas de las obras que se inician con la presentación de una dama desdeñosa la transformación de ésta y los diversos estadios que recorre para ir desde el desdén hasta un profundo enamoramiento constituye uno de los rasgos esenciales de la obra, se podría pensar que esta evolución será uno de los principales rasgos en la configuración del personaje. Sin embargo, no sucede así en *No hay bien sin ajeno daño*.

Doña Leonor pasa de desdeñar el matrimonio y rechazar cualquier tipo de cortejo a sentir un avasallador amor por un galán en menos de sesenta versos. El amor actúa en ella de una manera fulminante, no ha acabado de ver y oír las primeras palabras de un caballero desconocido que ha llegado herido a su casa cuando ya confiesa en un aparte a su criada:

¡Ay, Juana! A nadie pudiera  
esto suceder que fuera  
el corazón me traspasa  
de mí más bien admitido,  
porque en mi esquivo desdén  
es, no queriéndole bien,  
quien mejor me ha parecido (vv. 174-180).

Tan rápido y efectivo ha sido el encuentro con el galán, que la dama acaba alegrándose de la presencia de su hermano y de la partida del caballero, temiendo poner en peligro de su honor. De hecho, ella misma se da cuenta del sorprendente cambio que se ha producido en menos de una noche:

Y yo que tan libre nací,  
tan vana y tan presumida  
que cuando más pretendida  
aun no miré lo que vi,  
tan necia, no sé de mí,  
con amor tan porfiado,  
que de mi amor ignorado  
el dueño, en tan grave empeño,  
cuando más ignoro el dueño,  
me acierta más el cuidado (vv. 1357-1366).

Así que antes de alcanzar la mitad de la primera jornada ya se puede definir a doña Leonor con otro de los rasgos típicos en la caracterización de los personajes femeninos: está enamorada.

Solo un rasgo de los que en ciertas ocasiones caracterizan a las damas de la comedia de capa y espada parece que no se encuentra en la configuración del personaje. ¿Es doña Leonor audaz, es valiente y arriesgada?; ¿muestran sus enredos un elevado ingenio y la capacidad de manipulación de los otros? La verdad es que no, el personaje carece de iniciativa propia, son las circunstancias las que le abocan a actuar, no hay un plan

de antemano trazado. Hay mucha distancia de este personaje, por ejemplo a la doña Petronila y a la Tomasa de *La huerta de Juan Fernández*, a la inteligencia de doña Ángela de *La dama duende*, a la tramoyera doña Juana del *Don Gil*. Todas esas damas son diseñadoras del enredo, intentan controlar las circunstancias de antemano y se muestran valientes y bizarras. Y no es ese el caso de doña Leonor, su única iniciativa es visitar al galán, al engaño se ve forzada para defender su honor y como respuesta a lo que ella entiende como un agravio, y no como estrategia preconcebida y previa a la actuación. De hecho, más que audaz, doña Leonor es determinada, su intención es vengarse de don Pedro que cree que se ha burlado de ella; por ello, decide mentirle y provocar en él los mismos celos que ella siente.

No hay muchas diferencias entre la configuración de doña Ana y la de doña Leonor. Tampoco a este personaje se le ha atribuido un rasgo peculiar o distintivo y en su creación el autor simplemente ha reunido los rasgos que se repiten en la mayoría de los personajes femeninos de este teatro y que resumió ya en su día Juana de José Prades<sup>74</sup>.

El personaje de doña Ana es presentado al público antes de que se produzca su aparición en escena. Don Pedro es quien aporta los primeros datos sobre ella: se trata de una hermosa dama cuya vida corre peligro a manos de un hombre. Estos serán los dos únicos datos que se darán sobre la misteriosa dama durante la primera jornada. No será hasta la segunda cuando se llegue a tener más información sobre el personaje. Su nombre, su procedencia y los sucesos que la llevaron a tan angustiada situación de la que la rescató don Pedro, son narrados por la propia dama en una larga intervención (vv. 972-1230). Gracias a su relación, se sabe que doña Ana nació en Valladolid, aunque se trasladó a Madrid, donde residía en casa de un familiar mientras su hermano pretendía en la corte. En este largo parlamento se descubre también que la segunda de las características frecuentes en las damas comedia del Siglo de Oro, de nuevo se cumple: doña Ana pertenece a la familia de los Osorio y está, además, emparentada con los linajes de Castilla y Toledo, todos importantes apellidos que el público podía reconocer fácilmente. Por último, por sus palabras vemos que doña Ana reúne otro de los rasgos tan comunes en el teatro aurisecular, la dama está enamorada, en este caso de don Diego Manrique.

<sup>74</sup> José Prades, 1963, p. 251.

La fidelidad que muestra doña Ana a don Diego es probablemente el rasgo que mejor definiría al personaje. La firmeza de su amor aparece inquebrantable a lo largo de toda la obra, de tal modo que se declara enamorada pese al agravio que cree que don Diego le ha hecho al tener otra dama. Si bien doña Ana siente celos y replica ofendida a su galán sin aclarar los motivos por los que se encuentra en casa de don Pedro, no es menos cierto que se muestra fiel y constante en su amor y así lo declara en el monólogo que pronuncia después de que don Diego confuso no haya sabido darle ninguna respuesta a sus quejas sobre una desconocida dama:

¡Ah, infame y ruin caballero  
no tienes que agradecerme  
el que mi amor no te olvide!  
A quien soy no más le debes  
la firmeza de mi afecto  
que ha de ser constante siempre,  
más que el mármol a los tiempos,  
a tus agravios rebelde (vv. 2644-2652).

En este rasgo, la doña Ana de *No hay bien sin ajeno daño* se asemeja muchísimo a su tocaya de *Las doncellas de Madrid*<sup>75</sup>; como ella, la fidelidad al galán es el rasgo que más se destaca, una fidelidad que en ambos casos responde a la necesidad de comportarse como se espera de una dama de su posición y estado.

Por otra parte, en doña Ana el mismo descubrimiento que hará doña Leonor —el que su galán pretende a otra dama— provoca no tanto celos y un deseo de venganza como sí una decepción amorosa. Doña Ana se siente más que nada desengañada. Por ello, su actitud es muy diferente a la de doña Leonor. Ella no tiene deseos de venganza sino que muestra el abatimiento y la preocupación de quien sufre una decepción amorosa:

¿No era mejor, si a don Diego  
le sabéis otro cuidado,  
el haber desengañado  
mi amor tantas veces ciego?

<sup>75</sup> Recordemos aquí como también la doña Laura de la primera jornada de *Chico Baturi* era idéntica a la doña Laura de *Competidores y amigos*. Sigler de Huerta no solo reutilizaba versos y poemas sino también personajes.



Si bien siempre lo escuchara  
 avergonzada y suspensa,  
 sino querer que mi ofensa  
 la viese yo cara a cara.  
 ¿Para darme a mí a entender  
 mis penas y mis agravios,  
 no bastaran vuestros labios? (vv. 1873-1883).

Esta reacción de doña Ana coincide con la de don Diego en el mismo momento en que descubre a doña Ana en casa de don Pedro:

¡Qué mucho, si esta es doña Ana,  
 que mis desdichas sospechen,  
 hallándola en esta casa,  
 que me agravia infamemente! [...]  
 ¡Ah, cielos, que se consienten  
 contra un hombre solo tantos  
 linajes y tantas suertes  
 de ofensas y de pesares! (vv. 2426-2436).

De modo, que doña Ana y don Diego muestran una reacción diferente a la de doña Leonor y don Pedro ante la misma situación: los celos causan decepción y desengaño en los primeros, y deseos de venganza en los segundos.

Ningún otro rasgo más se puede destacar en la configuración de este personaje femenino, que responde a los patrones creados por el género: dama bella y enamorada que perteneciente a una aristocrática familia muestra en su persona los estragos del amor y la conciencia de la defensa del propio honor. Otras características que pueden aparecer en estos personajes como la audacia o la capacidad de urdir engaños en su propio beneficio no tienen cabida en el personaje.

Doña Leonor y doña Ana resumen todos los adjetivos que se vienen repitiendo a la hora de caracterizar a los personajes femeninos de la comedia del Siglo de Oro. No obstante, carecen de la gracia, de la frescura, de la audacia, la iniciativa e inteligencia que singulariza a las mejores heroínas de este teatro o incluso a la doña Inés de *Las doncellas de Madrid*. Son personajes excesivamente convencionales. No es tanto que ambos personajes carezcan de la iniciativa y sutil audacia de las fêmeas que pululan por las comedias áureas, pues muchos otros personajes femeninos son también arrastrados por las circunstancias o tienen un menor grado

de audacia y arrojo (recuérdese como la Jerónima de *El amor médico* o la Diana de *El desdén con el desdén* se ven abocadas a situaciones que no han diseñado ni planeado), sino más bien que estas damas no disfrutaban de un rasgo peculiar e individualizador que las rescate de pasar desapercibidas entre la multitud de personajes femeninos que desfilan por las piezas teatrales de la época.

*Los galanes: don Pedro y don Diego*

El GALÁN es caballero de buen talle, linajudo, eterno enamorado de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de celos y por la preocupación de honor; será además, muy valiente y generoso<sup>76</sup>.

Prácticamente, las mismas conclusiones a las que se llega sobre las damas podrían servir como presentación para los dos personajes masculinos principales de la obra, don Pedro y don Diego, pues en su creación el autor simplemente ha adoptado todos los rasgos genéricos que se suelen otorgar al galán y no ha añadido ninguno que permita la individualización de ninguno de los dos personajes.

Don Pedro aparece en escena de manera inesperada, herido y pidiendo asilo en casa de una dama desconocida. Su buen talle pronto es destacado por la protagonista femenina que se enamora a primera vista de él. Igualmente, don Pedro queda fascinado de la belleza de la dama y se enamora al instante con lo que ya se pueden observar en él dos de los rasgos de todo galán de comedia: la belleza física y el amor por una dama. Y después además se descubrirá que pertenece a una importante familia: la de los Medinaceli. Con lo que ya se reúnen prácticamente todos los rasgos que se pueden esperar en un galán de comedia. Tan solo le quedaría mostrar la valentía y caballerosidad de aquel que actúa de acuerdo con el deseo de salvaguardar su honor, y también estos dos rasgos se deducirán de su modo de actuar.

La necesidad de actuar como quien es motiva las acciones del personaje y, por ello, pese a las acusaciones de doña Leonor, no delata la situación de doña Ana a quien protege en su casa:

(No ha de vencer mi dolor, *Aparte*.  
yo a mí me sabré vencer

<sup>76</sup> José Prades, 1963, p. 251.

que no he de satisfacer  
a costa de ajeno honor.)  
Yo en fin no lo he de decir (vv. 2354–2350).

(No es posible que me tuerza *Aparte*,  
que fuera acción muy villana  
el decir quién es doña Ana,  
callar por ahora es fuerza.) (vv. 2363–2365).

El sentido de proceder como le corresponde y de mantener firme la promesa que hizo de defender a doña Ana es otra de las características que se pueden destacar de este personaje.

Además de los rasgos señalados hasta ahora, la valentía será otro de los atributos estereotipados que se encuentran en el personaje, que en varias ocasiones muestra que no tiene miedo en aventurar su vida en arriesgadas situaciones:

¿Un hombre no ha de saber  
con gentil resolución,  
si se empeñó en la ocasión,  
perder la vida o vencer  
tan hábil de cualquier modo  
que si el riesgo le embaraza  
con el valor y la traza  
se sepa librar de todo? (vv. 417–424).

Pero ese arrojo y valor no solo es puesto de manifiesto en las intervenciones de los personajes: don Pedro salta intrépidamente desde el balcón de doña Leonor para herido volverse a enfrentar a otro desafío. Pese a las palabras con que su criado intenta persuadirlo de afrontar un nuevo peligro, sin dudarlo, se dispone a averiguar qué motivo causa los afligidos lloros de una dama para luego planear lo necesario para salvarla de una muerte segura:

¿Quién ha de tener paciencia  
si es de mujer aquel llanto?  
Yo he de saber lo que pasa,  
si me costase la vida (vv. 527–530).

Don Pedro se muestra en todo momento decidido a salvar a la dama cueste lo que cueste porque en ello está también su honor. De nuevo,

el ser quién es impone al personaje un modo de actuación. Para el personaje el actuar de modo valeroso es, en consecuencia, más que un acto de gallardía, una obligación derivada de ser quien es. Así se lo explica a doña Ana cuando ésta le agradece que la salvara:

La ley de mi obligación,  
sin que otra razón hubiera,  
a mi valor persuadiera,  
señora, en vuestra razón (vv. 881-884).

y lo repite versos después cuando vuelve a justificar a doña Ana su modo de actuar:

Al que es honrado le sobra  
el mérito de obrar bien  
y bien obra sólo quien  
tan independiente obra.  
De mi proceder villano  
mañana qué se dijera,  
si porque afligida os viera,  
me pagara de mí mano (vv. 941-948).

Así el enamorado, celoso, linajudo y valiente galán concentra en su configuración los rasgos esperados en cualquier personaje masculino de comedia, incluyendo también una preocupación por proteger su honor del más mínimo agravio.

Menos protagonismo que don Pedro tiene don Diego, el otro galán de la comedia y hermano de doña Leonor. En su configuración se pueden encontrar los mismos elementos caracterizadores que se han citado con anterioridad para atribuirlos a don Pedro (es valiente, tiene un origen respetable, siempre está atento a su honor, es galante y atractivo...), de modo que lo único que lo individualiza frente a los demás es que de los cuatro personajes principales es el que posee una visión más parcial de lo que sucede a su alrededor, lo que lo convierte también en el personaje más confundido. Es quien se ve envuelto en las situaciones que han creado los otros personajes por ello buena parte de la comedia se la pasa planteando su desconcierto ante lo que su cede a su alrededor y acaba yendo siempre de un lado a otro intentando resolver una situación que cada vez entiende menos. Quizás esto último le dota de una especial gracia; probablemente, de los cuatro personajes sea el que

más contribuye a la comicidad de la obra, sin llegar, ni mucho menos, a configurarse como un figurón.

*Los dos graciosos: Juana y Julio*

the word *gracioso* denotes, in its Golden Age theatrical sense, a confidential servant who provides comic relief: by making witty, humourously nonsensical, calculatedly stupid, or whimscally extravagant speeches, all of which are frequently ribald and which often have nothing to do with the plot; by parodying his master's love affair; by manifestations of hunger or gluttony; by sometimes speaking a jargon or dialect; by showing cowardice. In addition the gracioso gives advice to his master, sometimes to the extent of providing considerable plot motivation<sup>77</sup>.

Juana y Julio son la pareja de graciosos y en ellos recae prácticamente toda la comicidad de la obra ya que, como se ha podido observar en páginas anteriores, ni el enredo, ni las situaciones que se crean, ni otros personajes mueven al espectador a la risa. Son, por lo tanto, las escenas que ellos protagonizan las que aportan la nota de humor a la obra, pues en sus intervenciones derrochan gracia y donaire.

Al igual que los restantes personajes de la obra, los dos graciosos no se apartan del prototipo que con los años se fue creando en la comedia. Ambos, tanto Juana como Julio, ejercen de criados de la dama y el galán principal respectivamente y los acompañan, a veces con resignación, en todas sus andanzas<sup>78</sup>. Los dos graciosos se muestran siempre leales a sus amos y llevan a cabo lo necesario para ayudarlos. Así pues, Julio acaba accediendo a acompañar a su amo para rescatar a doña Ana, y Juana es quien se encarga de averiguar quién es el desconocido galán que ha cautivado a su señora y quien se convierte en cómplice de su mentira. Por sus amos los dos gracioso incluso se enfrentan entre ellos y se intentan sonsacar el uno al otro información en una escena no poco graciosa de la obra (vv. 2281-2308).

Además de ser fieles criados y consejeros de sus señores, los graciosos se caracterizan por ofrecer un punto de vista diferente sobre los acontecimientos que les suceden a sus señores, dando una visión

<sup>77</sup> Place, 1934, p. 257.

<sup>78</sup> Ley, 1954, p. 121.



Y, por ese mismo sentido práctico, Juana da más valor a las joyas que le ha dado don Pedro para su señora que no a todas esas fórmulas enrevesadas con las que el galán intentaba expresar sus sentimientos y que, por el contrario, son las que más impresión causan en el ánimo de doña Leonor:

DOÑA LEONOR	Pues dime, ¿en qué le has echado de ver la fineza, Juana?
JUANA	En haberme preguntado más de diez mil desatinos, [...] Y en otra cosa también.
DOÑA LEONOR	¿En qué? Dilo.
JUANA	En que me ha dado estos diamantes, que es el argumento más claro de que un hombre quiere bien. ¿En qué piensa un mentecato que dice que quiere bien, que sin que le tenga un cuarto de costa pide favores? (vv. 1468-1481).

Frente a al gallardía de don Pedro, la cobardía de Julio; frente al sentido del honor y la modestia de don Pedro que rechaza los halagos de doña Leonor, se sitúa la bravuconería de Julio que se compara junto a su amo con el Cid, Roldán y el Gran Capitán; frente al lenguaje elevado de su señor, Julio llena sus intervenciones de refranes y frases hechas, y las idealizaciones sobre el amor dan paso a comentarios picantes... Y es que, como el propio Julio indica sobre él y su amo, parecen «don Pedro Quijote y Julio Panza». El valor de esta comparación resume bien lo que de opuesto tienen los dos personajes.

Si estas son las principales características de los graciosos, su principal función en la obra es la de incitar la risa del público. En el caso de esta obra los graciosos no son enredadores y no intervienen en la complicación de la trama, se limitan a protagonizar las escenas de carácter cómico y a aportar apostillas irónicas o comentarios jocosos sobre la actuación de sus señores. No son pocas las ocasiones en las que a un diálogo serio entre sus amos, le sigue una conversación de los graciosos que recoge el mismo tema pero en este caso tratado de manera disparatada y con un lenguaje que invita al público a reírse. Es como si el tema serio tratado por los señores se pusiera ahora en solfa de la mano de estos dos gra-

ciosos no solo en su contenido sino también en sus aspectos formales<sup>80</sup>. Es decir, como ocurre en muchas obras del Siglo de Oro a la escena protagonizada por los dos protagonistas le sigue una de igual signo pero en clave jocosa llevada a cabo por los criados.

Como ocurría con los personajes principales de la obra, nada de especial o individualizador poseen estos personajes para poder definirlos como de originales dentro del panorama teatral del momento. Tanto su caracterización como su modo de actuar los graciosos responden a los patrones fijados por la tradición teatral para la creación de los graciosos.

#### 2.1.4. La versificación y la estructura dramática

La polimetría se ofrece, en efecto, como un instrumento incomparable a la hora de señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática, unas veces sí y otras veces no coincidentes con otros indicadores relativos al espacio geográfico y al tiempo cronológico<sup>81</sup>.

JORNADA I		JORNADA II		JORNADA III	
1-616	Redondilla	881- 972	Redondilla	1953-2421	Redondilla
617-766	Silva	973-1250	Romance en <i>í a</i>	2422-2651	Romance en <i>é-e</i>
767-880	Romance	1231-1294	Redondillas	2652-2887	Redondilla
		1295-1346	Romance en <i>á o</i>		
		1347-1396	Décima		
		1397-1504	Romance en <i>á o</i>		
		1505-1536	Redondilla		
		1537-1816	Romance en <i>é a</i>		
		1817-1952	Redondilla		

<sup>80</sup> También aquí resultan útiles las apreciaciones de Luciano García Lorenzo con respecto al uso de la palabra como mecanismo de comicidad por parte del gracioso: y comenta la «utilización de términos de mayor o menor carácter coloquial o vulgar y que contrastan con los que retratan al galán. Naturalmente, la comicidad de algunos de estos vocablos nace del contexto en que están empleados» (García Lorenzo, 2005, p. 125).

<sup>81</sup> Huerta Calvo (dir.), 2003, p. 743.



	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
Redondilla	616	324	705	1645	56,98
Silva	150	-	-	150	5,2
Romance	114	698	230	1042	36,09
Décima	-	50	-	50	1,73
TOTALES	880	1072	935	2887	

Como en *Competidores y amigos* o *Las doncellas de Madrid*, la versificación de esta comedia se caracteriza por la poca variedad en las formas estróficas utilizadas. Al igual que en esas dos obras, las redondillas y los romances ocupan prácticamente toda la comedia. Estas dos son las formas estróficas por las que muestra una clara predilección Sigler de Huerta y, también, como es bien sabido, muchos de los autores de la escuela de Calderón. En *No hay bien sin ajeno daño*, la suma de los versos de ambas formas estróficas es de 2687 vv. de los 2887 que tiene en total la comedia, por lo tanto, supone más de un 93% de los versos, con lo que es la comedia en que en un porcentaje más elevado aparecen estas dos formas estróficas de todas las que escribió íntegramente el autor. En esta obra la aparición de las otras dos formas, la silva y las décimas, es tan puntual que se puede defender que toda la obra no es sino resultado de la combinación de las redondillas con el romance.

A la hora de comentar de la versificación de la comedia del Siglo de Oro en los manuales de literatura se ha convertido en tópico recurrir a los versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega en los que el autor teatral recomienda una serie de formas estróficas según sea la temática de la obra en ese fragmento<sup>82</sup>:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas (vv. 305-311)<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Así lo hacen por ejemplo Pedraza y Rodríguez, 1980, pp. 73-74; Arellano, 1995, pp. 124-125.

<sup>83</sup> Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, p. 148.

Sin embargo, no es menos cierto que en la actualidad estas palabras de Lope son cogidas con verdaderas reservas. El análisis de la estructura interna de las comedias del Siglo de Oro ha permitido observar en la métrica un papel más importante de que en principio podría parecer que tiene. Es decir, así como se ha ido analizando con más minuciosidad la métrica de las obras del Siglo de Oro, se ha descubierto que la polimetría que las caracteriza puede responder a un criterio estructurador. Así al menos parece constatarlo las dos comedias de capa y espada que aquí se presentan<sup>84</sup>.

En sus dos comedias de capa y espada, el cambio de forma estrófica no se relaciona tanto con el contenido del fragmento como con un intento de destacar el cambio de situación dramática, o si se quiere el inicio de un nuevo núcleo de la acción teatral.

Tres formas estróficas se utilizan en la primera jornada de *No hay bien sin ajeno daño*: la redondilla, la silva y el romance. Si se atiende al contenido de los versos en los que se utiliza cada una de ellas, parece que el autor las utiliza de forma aleatoria. A simple vista se comprueba que no se siguen esas recomendaciones de Lope de Vega en que aconse-

<sup>84</sup> No se pretende en esta breve introducción tomar partido por ninguna de las diversas formas de interpretación que se han hecho sobre el uso de la polimetría y que resume magistralmente Fausta Antonucci (2009), aunque todas ellas se han tenido en cuenta. En realidad, el análisis de la polimetría que aquí se presenta es solo un pequeño avance de otro que más pormenorizado sobre las cuatro comedias escritas íntegramente por el autor así como de aquellas en las que colaboró con Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete y que espero finalizar pronto. Este estudio parece apuntar al hecho de que es necesario conjugar el criterio métrico con otros factores (lo que podríamos denominar como un *tempo* dramático, la variación espacial o temporal más que no la entrada o salida de personajes, y la estructura interna de la obra que depende del sentido de cada fragmento en relación con el todo de la obra) para poder entender su polimetría. De todos modos, este incipiente análisis parece apuntar también a las diferencias que se producen entre las obras escritas en colaboración y las escritas íntegramente por el autor a la hora de valorar la variación métrica como elemento estructuración de la comedia. Y es que el trabajo en equipo o en colaboración de los autores imponía nuevos sistemas de estructuración de las obras. Por último, la calidad de la obra dramática, en caso de Sigler de Huerta, se puede relacionar con cómo se realiza esta variación métrica, de hecho, en las terceras jornadas de *Competidores y amigos* y *Las cinco blancas de Juan Espera en Dios* no se produce una concordancia entre la variación métrica y la estructura interna de la obra y precisamente son esas mismas jornadas las que muestran la mayor deficiencia del teatro de Sigler de Huerta: su incapacidad para cerrar las tramas del mismo modo espectacular y brillante con que suelen iniciarse. De todos modos, también es necesario tener en cuenta el carácter provisional de estas observaciones.

ja las redondillas para el tema amoroso y el romance para las relaciones, sin contar que la silva utilizada no es mencionada en su poética. La verificación de esta comedia, en consecuencia, contradice tales sugerencias pues para la única relación de la jornada (la que hace don Pedro cuando cuenta lo que ha sucedido con la desconocida dama que llora) no utiliza el romance sino la silva. No son criterios temáticos los que guían el uso de una forma u otra, ni tampoco el tipo de discurso que se esté llevando a cabo pues en un largo monólogo la silva reemplaza al romance, sugerido por Lope para este tipo de situaciones en que se narra algo.

Si se intenta relacionar una división de la obra en escenas con los cambios métricos que en ella se producen, se observa que el paso de una escena a otra no implica una variación en la estrofa. Así pues, se inician nuevas escenas en los versos 241 o 368 y, pese a ello, se sigue utilizando la redondilla. Lo mismo sucede cuando se intentan relacionar los cambios espaciales con una variación en la métrica: a partir del v. 368, cuando se deja de lado a todos los personajes del entorno de Leonor y la comedia enfoca hacia el galán don Pedro y su criado que han acabado en un patio, se sigue utilizando la redondilla, por ejemplo.

En consecuencia, en una primera lectura se podría deducir que no existe relación entre la variación métrica y la estructura de la obra si esta parte de criterios como la entrada o salida de personajes y la variación espacial.

De todos modos, cabe preguntarse si el autor entendía la entrada o salida de personajes o el cambio del marco geográfico-temporal como dos criterios indiscutibles de estructuración de la obra. Por norma general, los autores no señalaban de manera gráfica tales divisiones: la única segmentación existente tanto en manuscritos como en impresos es la división en jornadas. Pese a esta continuidad, en cada jornada el lector puede percibir momentos diferentes, núcleos que permiten el avance de la situación dramática. En la presente comedia esos núcleos están señalados por un cambio de estrofa.

Al volver atendiendo a este criterio estructural sobre la primera jornada el lector puede percibir tres momentos claves:

a) Uno de inicial en que se produce la presentación de cinco personajes: doña Leonor, Juana, don Pedro, Julio y don Diego. En este momento además la acción es precipitada y continua, y la comedia se distingue por un ritmo ágil y por vivos diálogos entre los personajes.

b) Tras esta agitación inicial, se produce una variación, ya no se muestra en directo la acción sino que tenemos en diferido las andanzas

de don Pedro en busca de una desconocida que llora. Es la relación que ocupa casi ciento cincuenta versos y que implica un cambio de estrofa: de la vivaz redondilla se ha pasado a la silva.

c) Y, por último, el rescate de la dama y la vuelta a la escenificación en directo de la acción exige un nuevo tipo de estrofa, optándose en esta ocasión por el romance.

El cambio de estrofa en consecuencia parece avenirse bien con los avances en la acción dramática con el *tempo* dramático de desarrollo de la acción de esta jornada.

Nueve cambios de estrofa se producen en la segunda jornada de *No hay bien sin ajeno daño* y esta situación no es excepcional en la producción teatral del autor, también en la jornada III de *Las doncellas de Madrid* se producen nueve cambios de estrofa, uno menos de los diez que se pueden observar en su segunda jornada.

Tampoco aquí la salida o entrada de personajes impone un cambio en el metro usado (no hay entrada o salida de ningún personaje en el v. 973 y, sin embargo, se cambia el tipo de estrofa). Y, al igual que ocurría en la primera jornada, tampoco el que la acción modifique su marco geográfico o temporal está ligado a una variación en la estrofa usada, así en el v. 1397 se cambia las décimas por el romance y la acción sigue desarrollándose en casa de doña Leonor.

Sin embargo, no es menos cierto que en esta jornada cada vez que se cambia el lugar donde se desarrolla la acción y cada vez que se produce la entrada y salida de personajes tiene lugar uno de los cambios métricos. Es decir, en esta jornada la entrada y salida de personajes del escenarios así como el cambio de lugar donde se desarrolla la acción conlleva un cambio de estrofa, pero no todos los cambios de estrofa implican un cambio lugar o tiempo en el que se desarrolla la acción o de los personajes que en ella intervengan. De este modo, aunque sí que se puede advertir una cierta relación entre estos dos elementos y el cambio de estrofa, no se puede considerar que sean los condicionantes últimos para tales variaciones.

La segunda jornada se inicia en casa de don Pedro, allí conversa con doña Ana. Se utiliza entonces la redondilla, estrofa que se continuará utilizando hasta que doña Ana inicie la relación en la que explica todo lo referente a su persona, entonces (esta vez sí se siguen las recomendaciones de Lope de Vega) se opta por el romance. Luego, una vez finalizado el largo monólogo de doña Ana se volverá a la redondilla.

Se cambia el espacio geográfico de la acción y con ello también se modifica el metro, de nuevo el romance es utilizado en otro largo monólogo, en este caso de don Diego, que cuenta a doña Leonor su historia amorosa con doña Ana. Don Diego desaparece y se queda sola doña Leonor que empieza un monólogo en el que se al mismo tiempo que desvela que se ha enamorado de don Pedro parece que se queja de ello. Las décimas son las más apropiadas para este sujeto, según las palabras de Lope, y este será el metro que se utilizará para ellas. Luego, se vuelve al romance, en este caso no para una nueva relación sino para un diálogo entre doña Leonor y Juana, que le cuenta a su señora las últimas informaciones que ha obtenido del galán.

La acción se traslada nuevamente a casa de don Pedro, donde éste habla con doña Ana. Para reproducir su conversación se adopta la redondilla. La llegada de otros dos personajes marca un cambio en la situación. Doña Ana se ve obligada a esconderse y en la habitación se quedan la pareja de graciosos, el galán y la dama. Este nuevo avance del tiempo dramático implica un nuevo tipo de estrofa, esta vez el romance, en el que se reproducen dos diálogos amorosos, el de doña Leonor y don Pedro y, el más apicarado, entre Juana y Julio. La llegada de don Diego y el ocultamiento de las damas no impone un cambio de estrofa y se sigue utilizando el romance en la conversación que doña Leonor mantiene con doña Ana. El cambio se produce después, cuando doña Ana se queda sola lamentando su suerte pues ha puesto su honor en peligro por un hombre que tiene otra dama. Entonces se vuelve a la estrofa con la que se había iniciado este tercer núcleo dramático: la redondilla, con ella finalizará la jornada.

Como se puede observar de este breve comentario la versificación se adapta perfectamente a la estructura de la jornada. Hay en ella tres momentos bien diferenciados marcados por los tres cambios de espaciales (primero la acción se desarrolla en casa de don Pedro, luego se traslada a casa de Leonor y, finalmente, vuelve a tener lugar en casa de don Pedro), pero estos tres núcleos a su vez constan cada uno de ellos de tres diferentes períodos que alternan el diálogo con los largos monólogos, las conversaciones vivaces con momentos de mayor lentitud en el desarrollo y esos tres momentos implican también un cambio de estrofa, por ello hay un total de nueve cambios.

Por consiguiente, dentro de los tres grandes núcleos de la segunda jornada se pueden distinguir a su vez otras tres subdivisiones más de acuerdo con el desarrollo de la propia acción. Por ejemplo, si se tiene

en cuenta el primer núcleo que se señalaba: en redondillas se hace una especie de introducción a toda la jornada pues se cuenta lo que ha sucedido a don Pedro desde que se cerró la jornada anterior y se presenta al personaje de doña Ana del que apenas se sabe nada; luego, el romance sirve para otro período bien diferente: la larga relación del personaje; y, por último, la vuelta a la redondilla supone otro período de transición en el que se explican las intenciones de los personajes y un nuevo paso en la acción, pues la decisión de escribir una carta a don Diego condicionará el devenir de los acontecimientos escenificados. Son tres momentos totalmente diferentes de la acción a los que el cambio de estrofa también ayuda a distinguir.

En la tercera jornada de la obra, como sucedía en la primera, se realizan tres cambios de estrofa. Tampoco en este caso parece que el cambio de espacio en el que se desarrolle la acción o bien la entrada y salida de personajes condicione el uso de otra estrofa. Se pueden señalar tres momentos claves en esta jornada: el primero es la conversación que entablan don Pedro y doña Leonor, el segundo es el del diálogo que mantienen doña Ana y don Diego, y el último es el del desenlace que se produce en el momento en el que se encuentran los seis personajes que han intervenido en la obra. Los cambios de estrofa se producen precisamente cuando se inicia cada uno de estos tres momentos decisivos para el transcurso de la acción.

Por lo tanto, el análisis de la polimetría en el caso de esta comedia parece indicar que la variación de estrofas no atiende a los sujetos de los cuales se esté tratando en los versos, tampoco a secuenciaciones que se puedan hacer siguiendo como criterios la entrada o salida de personajes, ni el cambio de marco geográfico o temporal. Es el devenir de la acción dramática lo que condiciona la aparición de los cambios de estrofa. La polimetría ayuda a distinguir los núcleos y subnúcleos, de tal modo, que el análisis de la versificación descubre los pilares estructurales sobre los que se sustenta la obra.

## 2.2. *Análisis textual*

### 2.2.1. *Presentación de los testimonios conservados*

De la obra *No hay bien sin ajeno daño* se han conservado un total de nueve testimonios de los cuales dos son manuscritos y los restantes son textos impresos. Por su parte, cuatro de los testimonios son ejemplares

de dos tiradas diferentes de la edición príncipe del siglo xvii, mientras que los otras tres lo son de dos ediciones con del siglo xviii. Sólo cuatro de los testimonios conservados tienen una datación, son los de la edición príncipe, que data de 1652.

### *Los manuscritos*

#### *a) El manuscrito conservado en la Biblioteca de la Melbury House*

Los fondos de la Holland Collection de la Biblioteca de la Melbury House están formados por unas setenta piezas de teatro del Siglo de Oro en su mayoría de Lope de Vega aunque también se pueden encontrar manuscritos o sueltas de obras de diversos autores de la época<sup>85</sup>.

Todas las obras de la colección Holland se encuentran microfilmadas por la editorial *Microform Academic Publisher* en una serie de siete bobinas con la signatura 96 752, siendo la cuarta de las bobinas la que recoge el volumen en el que se encuentra la obra de Sigler *No hay bien sin ajeno daño*. Una copia en papel de la mencionada bobina se ubica bajo la signatura MIC/375 (1500639604) en la Biblioteca de Humanidades de la Universitat Autònoma de Barcelona y es la que se ha utilizado para preparar la presente edición. Cabe señalar que muchos fragmentos de la primera y segunda jornada son ilegibles.

El volumen microfilmado en esa cuarta bobina, reúne tres libros que contienen cada uno de ellos tres comedias de diferentes autores, como Antonio Coello, Mira de Amescua, Lope de Vega o Antonio Mendoza. Es decir, se trata de una compilación de nueve obras teatrales que, agrupadas de tres en tres, parecían formar libros independientes posteriormente unidos en un único volumen sin tabla o índice inicial.

El manuscrito de *No hay bien sin ajeno daño*, que carece de portada y de numeración de páginas, ocupa el último lugar del segundo libro, por lo tanto, la sexta posición en el total de obras del volumen y está entre dos obras de Lope de Vega: *Del premio del bien hablar* y *El castigo sin venganza*.

<sup>85</sup> Para mayor información sobre las obras de teatro áureo que se encuentran en esta interesante colección privada en la que se conservan varios hológrafos de Lope de Vega, consúltense las pp. 393-395 del artículo «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del Sacramento*» (Dixon, 1982) y, sobre todo, Presotto, 1997.

La Holland Collection es conocida porque en ella Henry Richard Vassall consiguió reunir diversos autógrafos de Lope de Vega y también porque algunos de los manuscritos son los más antiguos conservados de otras obras. En el caso del testimonio de Sigler de Huerta cabría preguntarse también si es un autógrafo. La letra del manuscrito se corresponde a una sola mano; sin embargo, resulta muy difícil afirmar o desmentir que se trata de la letra de don Antonio Sigler de Huerta, ya que no se puede comparar con ningún otro hológrafo del autor, ni se puede leer la última página del manuscrito donde probablemente se daría alguna pista sobre la datación del mismo y, por último, ninguna fuente secundaria sobre los volúmenes de esta colección aportan nada en este sentido.

A este manuscrito se le designará mediante la letra *H* de ahora en adelante.

b) *El manuscrito de la Biblioteca Vaticana*

En la Biblioteca Vaticana de Roma, se encuentra el otro de los manuscritos de *No hay bien sin ajeno daño* que se ha podido localizar. Como el único testimonio de *Las doncellas de Madrid* y el único ms. de *Competidores y amigos* que se ha encontrado, forma parte de los fondos de la colección Barberini Latini que, iniciada por el Papa Urbano III, recoge un buen número de manuscritos de copias de piezas teatrales que en su mayoría datan de la década de 1630<sup>86</sup>. El manuscrito se clasifica con la signatura ms. 3 494 de la mencionada colección.

La comedia *No hay bien sin ajeno daño* es la única que contiene este volumen de hojas en cuarto y que consta de un total de 125 páginas todas escritas por una misma mano. El manuscrito de la comedia dispone de una numeración continua desde la primera página y que va hasta el número 62. Esta numeración se sitúa siempre en el margen superior derecho de cada folio impar, de manera que los versos de los folios pares no están numerados. La letra de la numeración además parece ser también del siglo XVII como la del resto del texto.

<sup>86</sup> Para mayor información sobre los manuscritos y el origen de esta colección de textos españoles en la Biblioteca Vaticana consúltese Jones, 1978. Tanto este autor (1978, p. 94) como Falconieri (1981, pp. 25-26) afirman que este es el único manuscrito que se conserva de la comedia; sin embargo, la aparición del manuscrito de la Holland Collection permite descartar tales afirmaciones.



La obra está encabezada por una página en la que se puede leer lo siguiente: «COMEDIA FAMOSA. / NO AY BIEN SIN / AGENO DAÑO/ De Antonio Sigler de Huerta ~» y acto seguido, también en esa página, se encuentra la lista de «personas» que intervienen en la comedia en dos columnas. Cabe apreciar que esta primera página ejemplifica bien el cuidado con el que está realizada todo el manuscrito: la letra es uniforme y del mismo tamaño, además tanto el título como la parte donde se enumeran a los personajes de la comedia se encuentran rodeadas de cenefas y otros motivos decorativos. Cada jornada se halla separada de la anterior por una hoja en la que, también entre elementos decorativos, se repite el título de la obra, de tal manera que cada jornada siempre empieza en la cara recta del folio.

Apenas se pueden encontrar tachones a lo largo de todo el texto y la letra es siempre cuidada; sin embargo, las variantes que presenta con respecto a los otros testimonios conservados de la comedia permiten constatar la supresión incorrecta de tres versos (1429, 1911, 2665) o la *lectio facillior* del v. 1004, resultado del acto de copia, y que descartan que se pueda tratar del original del autor.

Al contrario de lo que sucede en *Las doncellas de Madrid*, en la última hoja de este manuscrito no se ofrece dato alguna sobre la naturaleza o fecha de realización de la copia, de ahí que respecto a la datación, lo único que se puede aventurar es que, como el resto de las piezas teatrales de la colección, probablemente data de la década de 1630 o antes coincidiendo con el viaje del cardenal Francesco Barberini a España en 1626<sup>87</sup>.

Este texto, que se ha servido como texto base en la tercera jornada de la presente edición, se designará a partir de ahora con la letra V.

### *Los impresos*

#### *a) La edición príncipe*

La primera edición conservada de *No hay bien sin ajeno daño* data de 1652 y se encuentra en el compendio *Flor de las mejores doce comedias*

<sup>87</sup> Ha aparecido recientemente un estudio y edición del diario que Francesco Barberini realizó a España en 1626 (Pozzo, 2004), sin embargo, como se dijo en páginas anteriores respecto a la datación de *Competidores y amigos*, no se ha podido encontrar ningún dato que permita relacionar su estancia con don Antonio Sigler de Huerta.

de los mayores ingenios de España sacados de sus verdaderos originales. De esta edición se han podido localizar cuatro ejemplares: dos que se guardan en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) con las signaturas R/18 040 y R/30 986, otro en la Boston Public Library bajo la signatura D. 176.16, y uno más en la London Library con la signatura P907-9.

Todos estos ejemplares comparten coinciden en las variantes ortográficas (vv. 778, 898, 1532, etc.) y cometen los mismos errores tipográficos (vv. 122, 151, 237, etc.) y de paginación. Las diferencias entre estos textos se pueden reducir a cuatro nuevas erratas tipográficas que añaden dos de los ejemplares, el depositado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) con la signatura R/30 986 y el de la London Library con la signatura P907-9<sup>88</sup>.

Dadas las evidentes similitudes entre estos testimonios, se considerarán como *codices descripti* los testimonios conservados en la Boston Public Library, el de la London Library y también el testimonio R/ 18 040 de la Biblioteca Nacional de España (Madrid). De este modo, para realizar el cotejo así como el análisis de variantes, se tomará como referencia el testimonio conservado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) con la signatura R/ 30 986 que a continuación se describe y al que a partir de ahora se le designará mediante la letra *P*.

En la portada del testimonio se puede leer: «FLOR DE LAS MEIO- / RES DOCE COMEDIAS, / de los mayores Ingenios de Espa- / ña, sacadas de sus verdaderos / originales. / DEDICADAS A D. GERONIMO DE / Cuellar, Cauallero de la Orden de Santiago, / Ayuda de Camara del Rey N. S.». El volumen fue editado en Madrid en 1652 por Diego Díaz de la carrera a costa de Mateo de la Bastida y en sus primeras páginas recoge todos los preliminares que se solían incluir en las ediciones de la época: en primer lugar, se sitúa la tabla en la que se listan las doce obras que recoge el volumen, luego en una misma página aparecen la suma del privilegio, la fe de erratas y las tasas; y, finalmente, aparecen las dedicatorias, dos páginas dirigidas a don Jerónimo de Cuellar y otras dos, al lector.

<sup>88</sup> Estos ejemplares en el v. 257 en vez de «empleo» escriben «empelo»; en el v. 316 escriben «mudra» por «muera»; en el v. 2305 cambian el nombre del personaje que interviene y escriben erróneamente «JULIO» por «JUANA» y en el v. 2676 cambian el correcto «cuanto» por «cuando».

*No hay bien sin ajeno daño* empieza en el f. 105v y abarca hasta el f. 123v, aunque se debe tener en cuenta el error de paginación que se produce al aparecer contiguos dos folios con el número de página 107. En el primer folio de la comedia, se señala lo siguiente «COMEDIA / FAMOSA / NO AY BIEN SIN AGENO DAÑO» y se vuelve a repetir que la autoría es de don Antonio Sigler de Huerta. Tras esto se enumeran a los personajes.

b) *Las sueltas del siglo xviii*

En el siglo xviii se vuelve a editar la obra en este caso de la mano de Francisco Leefdael, conservándose tres ejemplares que se corresponden con dos ediciones diferentes de la misma suelta.

*La primera edición suelta*

Bajo la signatura T/504 se ubica en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) un volumen en cuyo lomo se puede leer «SIGLER, NO AY BIEN SIN AGENO DAÑO». Se trata de un pequeño libro en 4º de 32 ff. en el que solo se recoge la edición de esta obra. El volumen tiene además numerados todos los folios, con una numeración contigua que va del 2 al 32.

El ejemplar, como suele ocurrir con la mayoría de ediciones sueltas de piezas teatrales, no contiene ningún tipo de preliminares y no tiene portada alguna, de tal manera que los datos sobre su edición se encuentran en la última hoja (f. 32) donde se puede leer lo siguiente: «Con Licencia: En Sevilla, por FRANCISCO DE / LEEFDAEL, junto à la Casa Professa de la Compañia / de JESVS». No hay ningún dato que aporte información sobre una fecha concreta de edición, simplemente podemos deducir que se trata de una de las muchas sueltas que publico Francisco Leefdael a lo largo del siglo xviii.

En cuanto a la autoría por parte de Sigler de Huerta, se confirma en la primera página del volumen donde se señala: «NO AY BIEN SIN AGENO / DAÑO. / COMEDIA / NVEVA, / DE DON ANTONIO SIGLER DE HUERTA». También en esa primera página se adjunta un listado de los personajes que intervienen en la obra y que coincide con el de los restantes testimonios conservados.

A este testimonio se le nombrará a partir de ahora mediante la abreviatura *S<sub>1</sub>*.

*La segunda edición suelta*

Ejemplares de la otra edición suelta se han localizado en dos bibliotecas: en la Biblioteca Nacional de España de Madrid (T/3 798) y en la Biblioteca Pública de Toledo, con la signatura 1-891 (VII). Se trata de dos ejemplares correspondientes a dos tiradas de una misma edición que solo difieren en tres variantes tipográficas<sup>89</sup>, por ello para realizar el análisis de variantes se tendrá únicamente en cuenta el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España al que se le designará utilizando la abreviatura  $S_2$ .

Pese a que el editor de esta suelta es el mismo que el anterior y que las semejanzas entre ambas son más que evidentes, una somera comparación de ambas sueltas permite percatarse también de ciertas diferencias que indican que no se trata de un mero *codex descriptus* de  $S_1$  sino que parece una nueva edición. Por ejemplo, si bien el formato de la primera página se repite y en ella se puede leer lo mismo, las cenefas decorativas, pese a ser las mismas, están dispuestas de forma inversa. Y lo mismo ocurre a lo largo de toda la comedia donde las dos columnas de las que consta cada uno de los folios también están separadas por el mismo tipo de motivo decorativo pero con una disposición diferente en una y otra suelta.

Aunque, sobre todo, lo que nos permite constatar la diferencia entre una y otra es la última página de la comedia ya que en ella vemos que pese a que se trata del mismo editor, el lugar donde se situaba la imprenta ha cambiado: sigue siendo Sevilla pero ahora la imprenta está ubicada en «la Casa del Correo Viejo».

Como se verá, el análisis de variantes no hará sino corroborar estas suposiciones: los ejemplares de esta suelta incluyen una serie de errores separativos que hacen suponer que se trata de dos ediciones diferentes. Es decir, en este caso no se trata de un mero *codex descriptus*, sino de una nueva edición que al estar realizada por el mismo editor comparte testimonio base con la otra suelta.

<sup>89</sup> En el ejemplar de la Biblioteca Pública de Toledo en el v. 666 se transforma el verbo «tijió» por «rigió»; y, en el v. 1458, el de la Biblioteca Nacional de España comete una errata tipográfica al transformar el nombre de «Leonor» en «Teonor» que se corrige en otro ejemplar. Por su parte, el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España añade un error tipográfico en el v. 1509 donde «achaque» se escribe erróneamente «achaqu» corregido por la suelta de la Biblioteca Pública de Toledo.

### 2.2.2. *Análisis de variantes*

Para intentar llegar a una filiación de los textos se han analizado las variantes en busca de errores separativos y de errores conjuntivos<sup>90</sup> que muestren a qué estadio de la transmisión textual pertenece cada uno de los testimonios conservados. Sin embargo, dado que no siempre se han podido hallar errores conjuntivos para dos o más testimonios, en este análisis se han tenido también en cuenta los datos que aportan las lecciones enfrentadas de carácter equipolente.

Como se ha explicado en el apartado anterior, actualmente se conservan nueve ejemplares de la comedia que se pueden agrupar en cuatro tipos de testimonios: dos manuscritos (*H* y *V*) con letra del xvii, y tres impresos: uno con la fecha de 1652 (la edición príncipes *P*) y los otros dos que datan ya del siglo xviii pues son editadas por Francisco Leefdael (las ediciones sueltas *S*<sub>1</sub> y *S*<sub>2</sub>).

Pese que no se ha encontrado ningún error conjuntivo que permita suponer un antecedente común directo a los dos testimonios manuscritos que los filie indiscutiblemente frente a los restantes testimonios impresos, lo cierto es que estos dos textos coinciden en la mayoría de sus lecturas correctas frente a las incorrectas de los testimonios impresos. Así, por ejemplo, en el v. 1012 los dos manuscritos presentan la lectura correcta («que enmendada mi desdicha») frente al error separativo de todos los impresos al ofrecer un verso hipométrico («que enmiende mi desdicha»), y lo mismo ocurre en el v. 467, donde el octosílabo «que huir de la justicia es» de los manuscritos se transforma en un hipermétrico «que huir de la justicia es». Y a estos casos podríamos sumar los que se producen en los vv. 237, 689, 728, 817, 1298, 1383, 1480, 1582, 1585, 1651, 1810 y 1852 donde una incorrecta interpretación del texto que se copiaba hace que los impresos compartan lecturas erróneas. Pero es que, además, hay que tener en cuenta toda una serie de lecturas equipolentes que los manuscritos comparten frente a las igualmente correctas, pero diferentes que se leen en los impresos tal y como ocurre en los vv. 66, 650 y 1673.

<sup>90</sup> Para estos dos términos se siguen aquí las definiciones dadas por Blecua quien considera un error común conjuntivo «como aquel error que dos o más testimonios no han podido cometer independientemente»; mientras que los errores separativos son «aquellos errores que un copista no puede advertir ni, por lo tanto, subsanar, por conjetura o con ayuda de otros manuscritos» (Blecua, 1990, pp. 52-53).

En consecuencia, se puede constatar como en numerosas ocasiones los dos manuscritos ofrecen una lectura correcta coincidente y diferente a la de los testimonios impresos. Ello permite deducir que, aunque no se haya encontrado ningún error conjuntivo para los dos manuscritos que evidencie que comparten de un mismo texto base, ofrecen unas lecturas correctas que los separan de los testimonios impresos y que los hacen no solo más próximos entre sí, sino también más cercanos a un posible original no conservado. La hipótesis más razonable para explicar este tipo de lecturas compartidas por los testimonios manuscritos es suponer que ambos textos pertenecen a las ramas más altas del estema. De esta manera, se explica que coincidan en las lecturas correctas y también en las equipolentes, pero que no tengan ningún error conjuntivo. Por su parte, las ediciones impresas estarían más lejanas de un autógrafo no conservado de ahí que incluyan un mayor número de lecturas erróneas, lo cual concuerda con lo que solía ser la transmisión de los textos teatrales durante el Siglo de Oro<sup>91</sup>.

Por otra parte, las variantes que presentan estos dos manuscritos permiten descartar tanto que *H* como *V* se hayan utilizado como texto base de alguno de los otros testimonios. Y es que ambos testimonios muestran lecturas singulares que se tendrían que haber repetido en otros textos de haberse utilizado alguno de estos dos manuscritos como textos base.

Al analizar el ms. *H*, se puede observar como contiene lecturas únicas no compartidas en los siguientes vv.: 227, 232, 825, 895, 1039, 1067, 1204, +1274, 1320, 1432, 1473, 1479, 1490, +1504, +1522, +1536, +1588, +1710, 1726, 1807, 1817 y 1899 y solo cuatro de ellas parecen erróneas. En muchos de estos casos se trata de lecturas equipolentes, es decir, lecturas correctas que tendrían que haber pasado a los otros testimonios si *H* hubiera sido el texto utilizado como base para *V*, para *P* o para *S*<sub>1</sub> y *S*<sub>2</sub>.

<sup>91</sup> Ya se ha explicado antes como el poeta escribía una obra que luego era vendida al autor de comedias o director de la compañía teatral. Éste adaptaba el texto a las necesidades de su propia compañía y además luego modificada la obra siguiendo como criterio el de lograr la complacencia del público del corral. Una vez que el texto había sido explotado dramáticamente, el impresor se interesaba por él y no siempre utilizaba el autógrafo o un texto utilizado por el autor para realizar su edición, sino que simplemente editaba uno de esos manuscritos de autor con las variantes llevadas a cabo. De este modo, se pueden entender las numerosas variaciones existentes entre los testimonios.

De igual modo lecturas únicas que aparecen en *V* imposibilitan que este texto fuera el usado como base en *H* o en las posteriores ediciones impresas. Así *V*, por ejemplo, omite erróneamente dos versos el 1428 y el 1429 sin que ello afecte a la estructura de la rima o al sentido del fragmento, con lo cual es una equivocación que, sin lugar a dudas, se hubiera reproducido en alguno de los textos conservados si este manuscrito hubiera sido su texto base. E igualmente resulta difícil de percibir el error que se comete en el v. 1552, donde se cambia una *y* por un *que*, con lo que también en este caso la lectura de *V* hubiera pasado a los otros testimonios. Quizás pudiera resultar más evidente que en los vv. 199 y 1921 se producen elisiones que dan como resultados versos hipométricos o que la rima es perjudicada al suprimir el v. 1911; pero otras lecturas únicas (vv. 72, 98, 100, 294, 313, 328, 333, 522, 540, 551, 619, 872, 897, 1004, 1352, 1366, 1536, 1633 y 2562) son difíciles de interpretar como erróneas o simplemente son equipolentes y se habrían copiado en otros textos si *V* hubiera sido su origen.

Por otra parte, tener en cuenta todos estos aspectos permite observar otra serie de hechos importantes a la hora de dibujar el estema o realizar una edición moderna. El número de lecturas únicas de *H* es menor al de *V*, y, frente a las únicas cuatro lecturas únicas incorrectas de *H* (las de los vv. 232, 1204, 1473 y 1817), *V* presenta un total de diez (las de los vv. 199, 313, 1004, 1428-1429, 1536, 1552, 1911, 1921, 2665 y 2452) a las que se tienen que sumar las lecturas incorrectas que comparte con los testimonios impresos. Estos datos se convierten en un argumento para poder defender dos ideas: la primera es que *V* está más lejano de un posible original que no *H*, y, por otra parte, que al contener más errores que el anterior, es menos apropiado para ser utilizado como texto base de una edición moderna.

Pero, el análisis de las variantes de *V* aporta más información a la hora de comprender la relación entre este testimonio y los restantes. La presencia de un buen número de lecturas comunes entre *V* y los testimonios impresos hacen patente la existencia de un texto común previo para ambos tipos de textos que no se ha conservado. Por ejemplo, en dos ocasiones tanto *V* como los testimonios impresos suprimen los mismos versos (variantes a los vv. 1499-1500 y 1567-1568). Si bien la haplografía no se puede considerar como un error conjuntivo (pues se podría cometer de manera independiente), es buen argumento a tener en cuenta para defender una proximidad entre *V* y los testimonios impresos, más

aún si se consideran también variantes como la de los vv. 1011, 1276, 1286, 1030, 1304, 1355, 1377, 1395 y 1726.

Otro argumento más contundente para mostrar esta filiación es que *V* comparta una serie de errores con los textos impresos que son claramente conjuntivos. Así, por ejemplo, *V* y los impresos incluyen un mismo verso, el 1586, que no tiene ningún sentido en el fragmento: es difícil que de manera independiente *V* y los impresos acaben ofreciendo el mismo nuevo verso. Igualmente, la variación del tiempo verbal en el v. 1622 implica una lectura errónea que se debió producir en un antecedente común a ambos tipos de obras. Tampoco tiene ningún sentido el final que aportan estos testimonios al v. 1048 y que resulta de una mala lectura anterior de un texto común a *V* y los impresos porque si no, es muy difícil que pueda producirse tal lectura coincidente.

Por lo tanto, estos datos parecen demostrar que, pese a que *V* no fue el texto base de los testimonios impresos, comparte con ellos toda una serie de lecturas y en especial errores conjuntivos, que hacen suponer un antecedente común para este tipo de testimonios. Un antecedente común que no se ha conservado y que presumiblemente recogería esas lecturas divergentes con respecto a *H*, comunes para *V* y los impresos.

Al igual que un análisis de las variantes arroja interesante información sobre los manuscritos, tener en cuenta las variantes que afectan a los impresos puede ayudar a comprender mejor su valor. Ya se vio al principio como los manuscritos compartían muchas lecturas que se enfrentaban a las de los impresos, lo que nos permitía constatar dos tipos de textos: los manuscritos, que reúnen el mayor número de lecturas correctas, y los impresos, que incluyen más innovaciones y también más errores que no los anteriores.

Entre estas variantes comunes para los impresos que discrepan de la lectura ofrecida por los manuscritos hay dos que prueban con rotundidad la existencia de un texto base común a la edición príncipe y a las sueltas: La variante al v. 728 es: «el cómo consultando y el camino *H* y *V*] el cómo consultando ya el camino *P* y *S*». La lectura correcta de los manuscritos discrepa con la incorrecta de los impresos. Evidentemente tanto la edición príncipe (*P*) como las sueltas (*S*) aportan una lectura que implica una nueva interpretación del fragmento y que solo una lectura atenta del mismo permite descartar. Pero lo más interesante es que es difícil que ese error se pudiera cometer por separado en los dos tipos de impresos.



En el mismo sentido se pueden interpretar las variantes al verso 817: «sin la segunda no importa *H* y *V*] sin la segunda me importa *P* y *S*». El error en el que incurren los impresos demuestra la existencia de un mismo texto base común a todos ellos, pues resulta poco probable que casualmente ambos testimonios (*P* y *S*) coincidan en tal equivocación. En el caso de los manuscritos, el fragmento tiene sentido puesto que don Pedro explica que la primera diligencia a la que se ha referido (volver con su criado a la casa de la dama) no tiene sentido si no se lleva a cabo la segunda (liberarla). La lectura propuesta por los textos impresos es incongruente, sin embargo, solo una reflexión sobre el sentido del fragmento permite descubrirlo, de ahí que se transmitiera a todos los testimonios impresos por igual.

Por otra parte, a estos errores conjuntivos, que muestran indiscutiblemente esta filiación de los impresos, se deben añadir una serie de lecturas de carácter equipolente que ayudan a afirmar la existencia de un texto base común para todos los impresos. Son lecturas como las que se producen en los vv. 649, 1628, 1883, 948, 2722, 1959, 1968, 2010, 2169, 2456, 2501, 2762, 2196 o 2356. Si se analizan tres de estos ejemplos, se podrá comprobar como, pese a que no se trata de errores que de manera irrefragable filien a los manuscritos frente a los impresos, sí que ayudan a afirmar la existencia de un mismo texto base tanto para la edición príncipe como para las sueltas.

En el caso del verso 948, el análisis métrico del fragmento escrito en redondillas, permite descartar fácilmente las lecturas de *P* y *S*. Sin embargo, lo interesante de analizar esta variante es que permite intuir que en el texto base de los testimonios impresos la palabra «mano» no debía poder leerse con total claridad, de ahí que *E* cometa el error de «mana» y *S* intente buscar una coherencia al fragmento y realice la *lectio facillior* «maña».

Al analizar las variantes al v. 2196 («queráis volverme a ofender *H* y *V*] querrás volverme a ofender *P*; querráis volverme a ofender *S*») también se observa que los dos testimonios impresos incluyen dos distintas lecturas que bien podrían tener un mismo origen. De estas variantes solo la de los manuscritos es la incorrecta; sin embargo, interesa en este caso la similitud entre la versión de la edición príncipe y la de las sueltas, que permite suponer que cuando el editor del siglo XVIII prepara las sueltas se percata de que la forma *querrás* no es correcta y por ello intenta cambiarla cometiendo igualmente un error.

Tres soluciones diferentes se observan también en el verso 2356 («No puede nada importar *H* y *V*] no puede a nada importar *P*; no puede a nadie importar *S*»). Solo la inclusión de la preposición «a» en un texto base común a la edición príncipe y a las sueltas puede explicar las diferentes lecturas. En *S* se repite ese esfuerzo por modernizar y subsanar lo que se creen lecturas erróneas, de ahí que su propuesta sea la más dispar de todas.

Atendiendo únicamente al análisis de las variantes anteriores, tal vez se podría también sostener que no hace falta pensar en la existencia de un texto base común a *P* y *S*, sino que, más bien, *P* actuó como texto base de *S* de ahí la amplia coincidencia en sus lecturas. Sin embargo, la existencia de errores separativos para *P* descarta tal opción.

*P* comete una serie de errores de difícil detección que, contrariamente a lo que sucedería si *S* hubiera basado su edición en él, no aparecen en ninguna de las sueltas. Si se presta atención, por ejemplo, a las variantes de *P* y *S* al verso 59 se podrá justificar que *P* no sea el origen de *S*:

*P*

Siempre ajena la experiencia,  
nunca propio el escarmiento  
que jamás en propio interés  
mi honor se torna licencia.

*S*

Siempre ajena la experiencia,  
nunca propio el escarmiento  
que jamás en propio intento  
mi honor se torna licencia.

Un análisis métrico del fragmento, una vez más una redondilla, nos hace comprender que en *P* se produce una *lectio facillior*; tanto es así que, por sentido, parece mucho más adecuada la lectura ofrecida por los ejemplares de la edición príncipe. Se trata de un error difícil de detectar y que solo el análisis métrico permite desechar, lo que implica que si *P* hubiera sido el texto base de cualquiera de los restantes testimonios, tal equivocación no se habría subsanado. Por consiguiente, se trata de un error separativo para *P*. Y la misma conclusión se extrae del análisis de las variantes de los siguientes vv. 7, 199, 244, 1174, 1235, 1756, 1855, 1906, 2206, 2217, 2282, 2299, 2306 y 2722.

Tener en cuenta las variantes únicas presentadas por *P*, hace creer que es poco probable que alguno de los testimonios de la edición príncipe fuera en su día utilizado como texto base de los otros ejemplares hoy conservados de la comedia, ya sean los manuscritos o las sueltas. Por otra parte, la existencia de errores conjuntivos de los ejemplares de la

edición príncipe con las sueltas, indica que a ambos testimonios les une un texto base común, un texto base que mantendría diferencias con los que utilizaron los copistas de los manuscritos para crear sus textos. Ahora bien, hay que considerar una tercera clase de variantes para comprender bien la relación entre *P* y las sueltas.

Se repite en varias ocasiones un mismo tipo de variantes que diferencia a las sueltas de los ejemplares de las ediciones príncipe y también de los manuscritos. Si por error se suprimen uno o varios versos en la edición príncipe, estos siempre aparecen repuestos tanto en los manuscritos como en las sueltas pero las soluciones que ofrecen estos testimonios son completamente diferentes. Es decir, ante la ausencia de un verso en la edición príncipe, los manuscritos y las sueltas muestran lecturas enfrentadas con la particularidad de que, si bien ambas son igualmente correctas métrica o gramaticalmente, por regla general la lectura ofrecida por los manuscritos resulta más enriquecedora. Esto confirmaría que *S* no tuvo presente ninguno de los manuscritos como texto base, ya que a la hora de reponer esos versos hubiera ofrecido la misma solución y no otra diferente. Por otra parte, este tipo de variantes parecen probar también la imposibilidad de que *P* fuera el origen de las sueltas puesto que por sentido, así lo muestran los casos 2229 y 2722, no siempre resulta evidente la supresión de tales versos de tal manera que *S*, de seguir algún ejemplar de *P*, hubiera cometido esa misma omisión.

Pero, ¿cómo se justifican las lecturas tan dispares ofrecidas por *S*? Una primera respuesta podría ser la contaminación de *S* por parte de un testimonio no conservado. Sin embargo, tal respuesta seguiría sin explicar por qué tales variaciones se dan precisamente cuando un verso se elide en *P* y ello no es evidente en una simple lectura. Además, tal contaminación se tendría que reflejar en un mayor número de discrepancias o lecturas individuales con respecto a los otros testimonios y no es este el caso.

Una segunda hipótesis, más plausible, sería que en el testimonio común a *P* y *S* tales versos estuvieran tachados o por cualquier motivo no se pudieran leer. Ello explicaría que *P* optara simplemente por suprimirlos, mientras que el editor de *S* prefiriera ofrecer una lectura más o menos de acuerdo con el sentido y métrica del fragmento. Esta hipótesis, además, explicaría porque pese a ser equivalentes métricamente e igualmente correctas, las lecturas de las variantes manuscritas son más enriquecedoras o parecen más próximas a un autógrafo no conservado.

Por último, para concluir este análisis de las variantes de los testimo-

nios, se tendrían que analizar todas aquellas que aclaran la relación entre  $S_1$  y  $S_2$ . Dado que el impresor y la ciudad de impresión son los mismos, es evidente que la filiación de estos testimonios es muy próxima. Sin embargo, no se trata de ejemplares de la misma tirada de una única edición. Una simple ojeada a los tres testimonios permite percibir diferencias en las cenefas decorativas, en las graffias utilizadas para transcribir el nombre del editor e incluso en el lugar en el que está situada la imprenta cuando se edita cada uno de los tres ejemplares. A todo ello hay que, además sumar, la existencia de errores separativos tanto para  $S_1$  como para  $S_2$  que impiden que estos dos textos fueran base el uno del otro.

A las lecturas únicas que ofrece  $S_1$  a los vv. 707 y 2543 hay que sumarles las innovaciones incluidas en  $S_2$  (variantes a los vv. 96, 221, 265, 272, 347, 386, 406, 427, 514, 671, 707, 1016, 1649 1846, 1887, 2290 2585 y 2594). Este gran número de divergencias entre ambos testimonios demuestra que  $S_2$ , el texto que introduce un mayor número de innovaciones, es la edición posterior y que el editor cuando la preparó no se sirvió de  $S_1$  sino que volvió sobre el texto base que en su día usó por primera vez.

### 2.2.3. Fijación del estema

Para el diseño de estema se deben tener en cuenta, las conclusiones a las que se ha llegado en el análisis de variantes, que son las siguientes:

a) La existencia de errores separativos para los manuscritos niega la posibilidad de que alguno de ellos se pueda considerar como el antecedente directo de cualquiera de los otros testimonios.

b) Los manuscritos comparten un importante número de lecturas, lecturas que en la mayoría de los casos son las correctas frente a las incorrectas de los impresos. De este modo,  $V$  es el testimonio más próximo a  $H$ .

c)  $H$  es el testimonio con menos lecturas únicas y también con el mayor número de variantes únicas correctas, lo que lo sitúa como el testimonio más próximo que los restantes testimonios incluido  $V$  a un no conservado autógrafo.

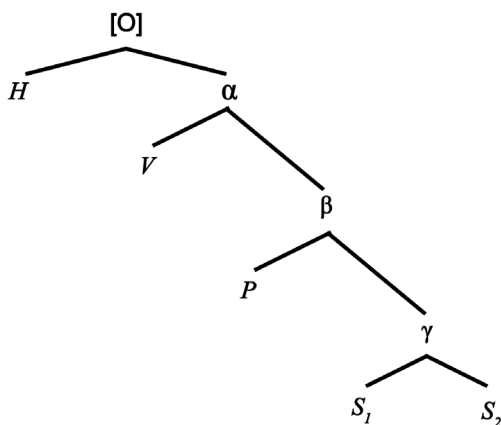
d) La existencia de errores conjuntivos para  $V$  y los impresos, evidencia que entre estos existió un antecedente común no conservado.

e) Los testimonios impresos incurren en un mayor número de errores, por ello se trata de testimonios pertenecientes a las ramas más bajas del estema y, en este caso, las menos fieles con respecto al original autógrafo.

f) La existencia de errores comunes conjuntivos para  $P$  y  $S$  muestra la existencia de un texto base común a las ramas. Sin embargo, la existencia de errores separativos para  $P$  y para  $S$  impide que  $P$  fuera el texto base de  $S$  y viceversa.

g) La relación que mantienen entre sí las ediciones sueltas resulta igualmente compleja. Los errores separativos de estos testimonios imposibilitan que  $S_1$  fuera el texto base de  $S_2$  y que a su vez éste lo pudiera ser de  $S_1$ . Pese a ello, todas las sueltas comparten errores conjuntivos. Es decir, todo parece indicar la existencia de un texto base no conservado y común a todas las sueltas pero dos ediciones diferentes:  $S_1$  y  $S_2$ .

Atendiendo a todos estos datos, se ha optado por abogar por el siguiente estema:



Este estema deja constancia de cómo  $H$  parece ser de todos los testimonios el más próximo a un autógrafo no conservado. También refleja la existencia de una mayor filiación entre los manuscritos, al mismo tiempo que tiene en cuenta que  $V$  comparta errores conjuntivos con los testimonios lo que implica la existencia de un texto base común a todos ellos ( $\alpha$ ) y sin que ello signifique que haya sido texto base de ninguno de ellos. Al mismo tiempo, muestra como la edición príncipe y las sueltas tienen sus propios errores conjuntivos que ya se debían encontrar en un texto base común no conservado ( $\beta$ ) que los incluía. Por su parte, las sueltas ya vimos que presentaban errores conjuntivos propios a la vez que errores separativos lo que implica la existencia de un texto base común ( $\gamma$ ).

#### 2.2.4. *El texto base de la presente edición*

*H*, el manuscrito conservado en la Holland Collection de la Melbury House, es el testimonio que en mayor número de ocasiones aporta las lecturas correctas y también el que comete menos errores. Parece ser el texto más próximo al original, aunque las tachaduras de palabras o fragmentos que contiene y que se indican a pie de página delatan que se trata de una copia de otro testimonio que no se ha conservado. Pese a esto último, parece ser el testimonio conservado más adecuado para utilizarse como texto base de una edición moderna. Sin embargo, este manuscrito se encuentra muy deteriorado, tanto es así que no se puede leer la tercera jornada y algunos fragmentos de la primera y segunda son difíciles de leer de tal manera que solo el cotejo con los otros testimonios permite deducir lo que está escrito.

*V*, el manuscrito conservado en la Biblioteca Vaticana de Roma, comparte mayor número de lecturas con *H* que cualquiera de los restantes testimonios impresos y goza de un buen estado de conservación que lo hace legible en su totalidad. Sin embargo, también ofrece un mayor número de lecturas erróneas que el anterior y elide hasta un total de diez versos con respecto a los restantes testimonios.

De entre los testimonios impresos, los pertenecientes a la edición príncipe incurren en mayor número de errores evidentes que no las sueltas; sin embargo, en éstas se llevan a cabo numerosas modificaciones que, si bien no son incorrectas, parecen mostrar la intervención de un editor intentando enmendar lo que cree errores del texto base del que se está sirviendo. Así se justificarían todas aquellas variantes a versos que, elididos en la edición príncipe, se reponen en las sueltas con una lectura muy diferente a la que presentan los dos manuscritos. Es decir, pese a que las sueltas contienen menos errores que la edición príncipe, probablemente se trata del texto más alejado del original.

El objetivo de la presente edición crítica ha sido procurar al lector el texto lo más próximo posible al original del autor. Precisamente, con la intención de ofrecer un texto lo más cercano posible a este hipotético autógráfico no conservado, se ha optado por tomar como texto base el manuscrito que parece más próximo a él, *H*, en el caso de las dos primeras jornadas que son las que se pueden leer y el manuscrito *V* para la tercera ilegible jornada de *H*, ya que parece *V* el documento más similar a *H*.

Se ha procurado alterar lo menos posible estos textos base y únicamente en los casos en los que cometen evidentes errores se corrige teniendo en cuenta los restantes testimonios e indicándolo siempre en nota a pie de página. Cuando estos errores son cometidos por *H*, normalmente, se opta por la lectura del otro manuscrito, *V*, el testimonio, recordemos, con el que más coincidencias muestra.

Más difícil resulta la actuación cuando ello ocurre en la tercera jornada al tener como texto base *V*. Afortunadamente, en la mayoría de estos casos todos los testimonios impresos suelen coincidir lo que, si bien no es una garantía de que sea lo más próximo al original, permite descartar que se trate de una innovación particular de las ramas *P* o *S*. En el caso concreto de errores evidentes de *V* en el que la edición príncipe y las sueltas no coinciden se ha dado preferencia a la edición príncipe. Por último, en el caso de versos erróneamente elididos tanto en *V* como en los ejemplares de la edición príncipe se ha optado por restituir ese verso a partir de la lectura ofrecida por las sueltas pero en la anotación se advierte que muy probablemente se trate de una corrección introducida por el editor del siglo XVIII.

3. ANÁLISIS DE LA COMEDIA *LAS DONCELLAS DE MADRID*

El argumento [...] se reduce al galanteo de una mujer noble con una cortesana competencia de otro amante, con varios duelos entre los dos, o más, por los términos decentes de la cortesanía, que para en casarse con ella el uno, después de muy satisfecho de su honor de que no favoreció a los otros, y en desengañarse los demás<sup>92</sup>.

Pese a lo convencional de su argumento, que consiste en los encuentros y desencuentros de dos parejas de enamorados, *Las doncellas de Madrid* es la mejor pieza teatral de don Antonio Sigler de Huerta. En esta obra, como en *No hay bien sin ajeno daño*, el autor demuestra haber asimilado perfectamente los rasgos genésicos de la comedia de capa y espada, pero, además, ahora es capaz de dotar a la obra de ciertos rasgos singulares con respecto al resto de su producción que la hacen su obra más destacable. Entre esas particularidades están una especial complejidad bien resuelta de la trama y la creación de los personajes de don Alonso y doña Inés que llaman la atención dentro de la producción teatral del autor por su originalidad. Por último, sorprende que se trate de la única comedia cómica del autor.

Don Antonio Sigler de Huerta nos tiene acostumbrados a la seriedad en sus comedias, a un tono grave que solo en el caso de la comedia hagiográfica roza la tragedia, y que, desluce un tanto la obra *No hay bien sin ajeno daño* a la que le falta, por decirlo de algún modo, gracia o agudeza. Este tono serio se debe, en buena medida, a que, incluso en las jornadas de sus obras en colaboración, la comicidad queda reducida a la actuación de los graciosos. Por otra parte, se trasluce también la incapacidad del autor para situar las escenas cómicas protagonizadas por estos personajes en momentos adecuados vincular las escenas cómicas protagonizadas por estos personajes con el resto de la acción y, sobre todo, para vincularlas con el resto de la acción. Por ello mismo, la eliminación de la pareja cómica en sus obras no perjudicaría en absoluto a la trama.

En *Las doncellas de Madrid*, en cambio, el papel de los graciosos, y en especial del de la graciosa Beatriz, es determinante para el desarrollo de la trama pues se convierte en uno de los motores del enredo. De igual modo, Toribio condiciona un pasaje importante de la obra que es la posposición del primer duelo. Además, las escenas protagonizadas por

<sup>92</sup> Bances Candamo, 1970, p. 33.



los graciosos mantienen una relación especular con las protagonizadas por sus amos, es decir, si aparece una escena de cortejo entre el galán y la dama a esta le seguirá otra protagonizada por los graciosos que ponen en solfa el lenguaje ampuloso y sofisticado de sus amos para utilizar otro más prosaico, lo que permite que queden mejor vinculadas con la trama principal, tal y como ocurría también en *No hay bien sin ajeno daño* pero ahora tal vinculación se ve de manera más clara.

Por otra parte, la comicidad en este caso no se limita únicamente a la presencia de los graciosos sino que también se extiende al enrevesado argumento, a escenas protagonizadas por galanes y damas, y a la creación de otros personajes. La figura, como veremos, hasta cierto punto estafalaria del bravucón don Alonso debía provocar la risa de los espectadores y lo mismo se puede suponer de un galán como don Diego muy valiente en los asuntos del amor pero miedoso a la hora de hablar a doña Inés; y este personaje femenino, a su vez, debía despertar cierta sonrisa irónica en los espectadores conscientes de que todas sus elucubraciones sobre lo que sucede son erróneas. Asimismo, la propia creación del enredo, no solo por lo rocambolesco que es, sino también porque provoca la aparición de escenas irrisorias como la amatoria entre don Alonso o doña Inés, mientras a su vez el gracioso la comenta, o la final, cuando don Alonso aparece espada en mano una vez que ya todo el conflicto ya está solucionado, contribuye sin lugar a dudas a la comicidad de la obra.

Pero si algo sorprende en esta obra es el especial dominio que Sigler de Huerta evidencia a la hora de trazar el argumento y que sorprende si tenemos en cuenta el resto de su producción dramática. En Sigler de Huerta se ve un claro empeño por dotar de una coherencia total y absoluta a partir de la relación de todas las tramas del argumento<sup>93</sup>, pero no siempre es capaz de lograrlo. De hecho, solo lo consigue plenamente en *No hay bien sin ajeno daño* donde la sencillez del enredo y la reducción del número de personajes tal vez ayudó a que no se dieran quiebras entre las diferentes líneas argumentales que aparecen. Sin embargo, es esta sencillez de la trama de *No hay bien sin ajeno daño* lo que la hace mucho menos interesante.

<sup>93</sup> Según Arellano (2001, p. 39), precisamente una de las características de los autores del ciclo de Calderón es un interés por lograr obras de gran coherencia en cuanto a su estructura de tal manera que las tramas están perfectamente imbricadas con la principal siguiendo muy diferentes técnicas.

Quizás *Las doncellas de Madrid* no muestra una perfecta trabazón de todos los elementos que entran en juego en el argumento, pese a ello el autor sí que consigue, como en la otra comedia de capa y espada, ligar con habilidad los dos hilos principales del argumento e incluso logra implicar en la acción a los graciosos. Es más consigue hacer esto en una obra de una gran complejidad argumental basada realmente en pequeños detalles que cobran sentido así como avanza la trama; una trama en la que los lances, confusiones y engaños se suceden uno tras otro sin pausa. Además, en *Las doncellas de Madrid* se ponen en marcha muchos más mecanismos para prolongar el enredo que en su otra comedia de capa y espada, no solo se recurre al ocultamiento de los personajes que malinterpretan una escena o al engaño, sino que aparecen también tapadas, cartas y *personajes tramoyeros* o enredadores. La variedad de elementos usados, la acumulación de sucesos y también los diálogos ágiles y vivaces convierten a *Las doncellas de Madrid* en una comedia más atractiva y menos previsible que *No hay bien sin ajeno daño*.

Ahora bien, a pesar de los aciertos técnicos en la creación del enredo, la solución del conflicto es menos eficaz en *Las doncellas de Madrid* que en *No hay bien sin ajeno daño*. Quizás porque en la segunda el desenlace parece menos forzado: todos los personajes se encuentran en un mismo espacio y cada uno al verse amenazado por los otros acaba revelando la parte de verdad que conoce con lo que todas las piezas del rompecabezas que se habían ido creando acaban encajando. En el caso de *Las doncellas de Madrid* la solución del conflicto es poco espectacular. En realidad, lo único que logra salvar el final es la aparición ridícula de don Alonso.

Por otra parte, como se verá, el autor no siempre es capaz de sacar todo el partido a algunos de los recursos que pone en marcha, por ejemplo, los papeles amorosos no son explotados hasta sus últimas consecuencias, como tampoco el ocultamiento que les proporciona a las damas el hecho de aparecer como tapadas. Esto da como resultado la aparición de algunas escenas inconexas que no aportan nada al enredo. Sin embargo, *Las doncellas de Madrid* consigue sumergir al espectador en la vorágine de acciones sin fin, logra provocar su risa y mantener la intriga prácticamente hasta el final, lo que es un gran acierto si se tiene en cuenta el resto de la producción dramática del autor.

Por último, hay otro aspecto relacionado con la obra que la hace especialmente interesante para el investigador del teatro del Siglo de Oro. Ya se vio en el capítulo dedicado a la atribución de obras y su datación como de *Las doncellas de Madrid* se podía suponer una fecha de redac-

ción no anterior a 1629, por la mención que se hace de la presencia de holandeses en las Indias al principio de la obra, ni tampoco posterior a 1632, fecha que se incluye en el único testimonio conservado de la obra y que coincide con los comentarios que Montalbán hace en su *Para todos* sobre la redacción de la obra. Esta datación aquí propuesta no tendría mayor importancia si no fuera porque *Las doncellas de Madrid* incluye unas décimas (vv. 507-546) que plagian a las pronunciadas por Segismundo en su primera aparición en escena en *La vida es sueño*. Las similitudes, como se comenta en nota a pie de página en la edición de la comedia, son demasiado acusadas como para ser fruto de la casualidad. Todo ello hace suponer, en consecuencia, que Sigler de Huerta tuvo que escribir con posterioridad a la obra de Calderón su comedia. Lo que, por otra parte, como señala Madroñal<sup>94</sup>, es un hecho importante para la propia datación de *La vida es sueño*.

Ruano de la Haza en su obra *La primera versión de «La vida es sueño»* revisa las diferentes teorías que intentan explicar que las primeras dos ediciones ambas de 1636 sean tan diferentes entre sí, para después realizar un minucioso estudio de variantes, que le lleva a concluir que:

La explicación más lógica de la existencia de estas dos ediciones es que Calderón escribió una primera versión, la zaragozana, bastante antes de 1635, quizá tan temprano como 1630, lo cual convertiría los famosos versos de *El castigo sin venganza* en una alusión a *La vida es sueño* (1992, p. 44).

Y más adelante:

Años después de escribir esa primera versión que vendiera a un autor de comedias, Calderón, dándose cuenta de su importancia, decidió componer otra versión más depurada, destinada a la imprenta. Para llevar a cabo su plan, utilizó o el ascendiente de la versión zaragozana o una copia de ella, a no ser que le concedamos una memoria tan prodigiosa que le permitiera, años después, recordar no sólo todos los incidentes, temas e ideas de su comedia sino su esquema métrico y largos pasajes de ella (1992, p. 45).

Si como ya afirmaba Ruano de la Haza, *La vida es sueño* fue representada mucho antes de 1635, la fecha de 1632 límite de escritura para *Las doncellas de Madrid* sigue siendo totalmente posible. Es más la aparición de estos versos en la comedia de Sigler de Huerta, dado que el

<sup>94</sup> Madroñal, 1994, p. 393.

testimonio de Montalbán parece fiable, servirían como un argumento más para la defensa de la tesis de Ruano de la Haza: una versión de *La vida es sueño* habría sido representada con anterioridad a 1632 y habría ya gozado de cierta popularidad, tanta que sus versos más importantes serían imitados por el resto de autores, ya fuera Sigler de Huerta o el propio Lope. Sin embargo, de entre los numerosos cambios que existen entre la versión zaragozana (versión que Ruano supone copia de la primera versión escrita para la representación) y la edición madrileña ninguno afecta a las conocidas décimas pronunciadas por Segismundo, con lo que, en este sentido, *Las doncellas de Madrid* no puede ayudar a demostrar, más allá del exhaustivo y convincente análisis de variantes de Ruano, que efectivamente la versión zaragozana es la anterior.

Por último, antes de seguir adelante con el análisis de la obra y dada la complejidad que entraña el argumento es conveniente al menos hacer una síntesis del mismo. Tras un largo viaje, Toribio y su señor, don Diego, han regresado a Madrid donde se deben encontrar con un amigo. Al poco tiempo, descubren una reja baja con la ventana abierta y un estrado cuidadosamente adornado. Cuando una criada se asoma, deciden preguntarle a quién pertenece ese estrado tan elegante y delicado. Beatriz le contesta alabando la virtud, rectitud y recato de las dos damas que en la casa viven y simultáneamente ofrece también datos sobre su belleza que hacen que, inmediatamente y de oídas, don Diego se enamore de ellas.

La escena siguiente está protagonizada por las dos propietarias del estrado, dos hermanas, doña Ana y doña Inés, que tapadas con sus mantos discuten acaloradamente con don Antonio, el galán de doña Ana, que, al descubrirla con un papel, duda de su fidelidad. La pareja rompe su relación pese a la apasionada defensa que hace doña Inés de la inocencia de su hermana.

Ya en el jardín de su casa, las damas comentan todo lo ocurrido y muestran sus diferentes puntos de vista: doña Ana reclama su derecho a amar con libertad, mientras que doña Inés insiste en cómo debería actuar doña Ana para no perder su honra. Entonces aparecen don Diego y Toribio que, al ver la ventana abierta y asomarse a Beatriz, se disponen a intentar hablar con las damas. En ese momento es cuando aparece don Alonso, fiel amigo de don Antonio, que, creyendo el honor de su amigo en peligro, decide desafiar a don Diego a un duelo. Toribio reclama su derecho a participar en el enfrentamiento y el duelo se pospone para que don Alonso pueda encontrar a un amigo y que en número sean iguales.

Incluso después del duelo en Atocha, don Diego no puede dejar de rondar la casa de las damas y, de nuevo, se pasea por debajo de su ventana. Doña Inés y Beatriz lo encuentran merodeando con Toribio cerca del umbral y doña Inés, para intentar descubrir qué es lo que quiere y para evitar que alguien la vea hablar con un desconocido, lo invita a pasar a la casa. En el jardín, en presencia de doña Ana, don Diego intenta conquistar a doña Inés pero sus palabras se pueden malinterpretar y así lo hace don Antonio, que se ha introducido en el jardín y, oculto tras unos jazmines, oye parte de la conversación entre doña Ana y don Diego.

Don Antonio, creyendo que don Diego pretende a doña Ana y que ésta le corresponde, sale celoso y enfurecido. Doña Ana y doña Inés explican que no tiene ningún derecho a reclamar nada cuando ha desdénado a la dama. Doña Inés convence entonces a don Diego para que se enfrente a don Antonio pues con ello salvaría su honor. Cuando los dos galanes ya se están batiendo en duelo, aparece don Alonso alegando que ahora son dos contra uno y que el duelo se debe posponer. La segunda jornada se cierra como la primera: a la espera de que el duelo se produzca.

Don Antonio, enfurecido, quiere averiguar a qué dama pretende el desconocido forastero y ha ideado un ardid para lograrlo. Ruega a don Alonso que se finja enamorado de doña Inés y así lo podrán descubrir. A regañadientes, don Alonso accede a cortejar a doña Inés y le escribe un papel. Doña Ana, que quiere reconciliarse con don Antonio, con el papel ya en la mano convence a su hermana para que se deje cortejar por don Alonso. Pero Beatriz también hace sus propios planes y se ha reunido con don Diego a quien pretende cobrar por introducirlo disimuladamente en el jardín para que oiga de la propia boca de doña Inés que está enamorado de él. Todos los personajes acaban en el jardín: doña Ana y su hermana, don Antonio y su amigo, Beatriz, y don Diego y Toribio, que permanecen ocultos. Allí, doña Ana se reconcilia con don Antonio y doña Inés, para ayudar a su hermana, se deja enamorar por don Alonso. Sin saberlo, todos están siendo observados por un enojado don Diego y un divertido Toribio que compara la situación con la de un cuadro.

No han salido los dos galanes del jardín, cuando don Diego se enfrenta a doña Inés para, finalmente, abandonarla. Doña Inés, ya profundamente enamorada de don Diego, se lamenta de todo lo ocurrido pues favorecer a su hermana le ha costado su amor. Cuando don Antonio regresa a la casa de las hermanas, éstas le cuentan que don Diego preten-

día en realidad a doña Inés y que la ha desdeñado al ver que don Alonso la cortejaba. Las dos hermanas le cuentan también a don Antonio que doña Inés consintió ser cortejada únicamente para complacer a su hermana y le piden ayuda.

Finalmente, don Diego y Toribio se encuentran con las damas y con don Antonio y todo el enredo se aclara. Don Diego explica que es don Diego Enríquez y se descubre que don Antonio es el amigo a quien buscaba al inicio de la comedia. Don Antonio en calidad de cuñado procura preservar la honra de doña Inés y exige a su amigo don Diego que le dé su mano en matrimonio. El caballero acepta y se conciertan las bodas. Pero la comedia finaliza con la irrupción cómica de don Alonso que espada en mano está dispuesto a batirse en duelo.

### 3.1. *El enredo: su importancia estructural, su origen y sus mecanismos*

Se maneja aquí el concepto de enredo en un sentido general, como término marcado de unos textos donde el cuerpo de la acción se fundamenta en la intriga o maraña que envuelve a los personajes, con el ánimo de mantener viva la atención del lector o espectador hasta el final. [...] Lo que distinguirá a las obras de enredo del resto es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de la obra para convertirse en el todo. [...] Gustan de acciones trepidantes, donde una catarrata de sucesos o contratiempos dominan a unos personajes muy estereotipados, con apenas una leve penetración psicológica<sup>95</sup>.

El enredo, tal y como ocurría en *No hay bien sin ajeno daño*, resulta uno de los constituyentes más importantes de *Las doncellas de Madrid*. Será sobre los mecanismos del enredo que se articulen las dos líneas argumentales de la comedia —la que sigue la relación entre doña Ana y don Antonio, y la que trata de la relación entre doña Inés y don Diego—. Estas dos líneas se desarrollan paralelamente pero se imbrican y confluyen en tres momentos —cuando don Alonso se encuentra a don Diego bajo la ventana de la casa de doña Ana, cuando don Antonio descubre a don Diego hablando en el jardín de las damas hablando con ellas, y cuando don Diego oculto en el jardín observa la falsa escena de

<sup>95</sup> Zugasti, 1998, pp. 109-110.

cortejo entre don Alonso y doña Inés— en los que se ponen en funcionamiento los tres mecanismos principales que, como se verá, alimentan el enredo convirtiéndose en el motor de los restantes hechos que suceden en la comedia.

Son las sucesivas acciones más o menos solapadas las unas con las otras las que consiguen mantener la intriga en las obras pertenecientes a este subgénero teatral puesto que su final, siguiendo lo establecido por la convención, es totalmente previsible<sup>96</sup>. Por ello, se puede afirmar que, en buena medida, la originalidad de las comedias dependerá de la habilidad del autor para crear y unir conflictos, enredos y toda suerte de obstáculos antes de llegar al feliz desenlace. También *Las doncellas de Madrid* se caracterizará por intentar reunir en el menor espacio y tiempo posible toda una serie de lances, malentendidos y confusiones que se hilvanan en un claro esfuerzo por mantener la atención del espectador<sup>97</sup>.

#### *El origen del enredo: los dos malentendidos*

El enredo en *Las doncellas de Madrid* surge de dos malentendidos que encuentran a lo largo de la comedia diferentes tipos de obstáculos para ser aclarados. El primero no tiene lugar en escena y sabemos de él por la acalorada conversación que mantienen doña Ana y don Antonio y en la que él le reprocha que haya aceptado el papel de un desconocido. Doña Ana insiste en su inocencia explicando que ha sido la criada, Beatriz, quien le ha dado un papel que ella aceptó sin saber que era de un desconocido y no de él.

El segundo de los malentendidos se produce cuando don Alonso sorprende a un caballero forastero, don Diego, bajo la ventana de doña

<sup>96</sup> El feliz desenlace con matrimonio de las parejas a las que los celos u otros factores ha separado era el que fijaba la convención para este subgénero, por lo tanto, el público ya sabía prácticamente cómo iba a concluir la obra. A este respecto, Juana de José Prades recuerda en su edición al *Arte nuevo de hacer comedias*: «La verdad es que de antemano, los espectadores intuían, con relativa frecuencia, cómo iba a terminar la comedia; y de hecho, los finales consabidos eran comentados humorísticamente por algunos contemporáneos, pero lo inusitado era contemplar cómo el dramaturgo enredaba la “maraña”, la “traza”, para llevarlos hasta el desenlace» (p. 189).

<sup>97</sup> Se sigue así el consejo dado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio / hasta que vaya declinando el paso, / pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena; / porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara» (vv. 231-238).

Ana. Éste cree que el forastero pretende a doña Ana, antigua dama de su amigo don Antonio y le reta a un duelo. Mientras, don Diego, que no conoce el nombre de las damas, siguiendo el código del honor, acepta el duelo, sin saber realmente si la dama a la que él pretende es la misma que le interesa al otro caballero.

*El papel amoroso y las damas tapadas: dos mecanismos sin efecto*

Estos son pues los dos sucesos que van a desencadenar un enredo que se irá complicando por momentos. Se trata de dos sucesos aislados y de los que no se da una trabazón explícita dentro de la obra, de tal manera que parece que, en aras de favorecer el ritmo precipitado y la sucesión de acciones, el planteamiento del enredo se ve perjudicado. Así la línea del papel amoroso inicial, simplemente causa el enojo de don Antonio y se abandona sin más trascendencia para el argumento, con lo que no se explota lo suficiente. De todos modos, también hay que tener en cuenta que la mención a ese papel amoroso y que de sopetón en la obra nos encontremos con la discusión y ruptura de una de las parejas, es, cuanto menos, un inicio sorprendente y llamativo.

En la comedia del Siglo de Oro una de las técnicas más recurrentes para provocar el enredo es la aparición de las damas tapadas. En comedias de Calderón como *La dama duende* o *El escondido y la tapada*, por poner solo dos ejemplos, la dama que oculta su rostro bajo un manto aumenta la maraña y confusión, creando una situación que repercutirá en el desarrollo de las posteriores acciones de la comedia. En *Las doncellas de Madrid* dos personajes femeninos, doña Inés y la criada Beatriz, aparecen también como tapadas. La escena, que tiene lugar entre los versos 937 y 1017, reproduce el encuentro de las dos damas tapadas con don Antonio y don Alonso. Sin embargo, esta escena no tendrá ninguna consecuencia para el posterior desarrollo de la obra, es decir, no complica más aún la situación en la que se ven inmersos los personajes sino que resta dinamismo a la acción y rompe con la convención teatral, puesto que las damas son reconocidas desde un primer momento por los dos personajes masculinos, cosa que no sucede en la mayoría de obras en las que esta situación dramática se produce.

La escena, en consecuencia, no repercute en la marcha de la acción y se convierte en una mera escena de galanteo amoroso sin ninguna relevancia para el transcurso de los hechos ya que solo servirá para que doña Inés compruebe falta de fidelidad de don Antonio hacia su her-



mana. De nuevo parece ser un recurso utilizado con poca habilidad de ahí que la escena más que para aumentar el enredo sirva para descubrir aspectos de la personalidad de los dos personajes femeninos: la avispada intuición de Beatriz y la determinación y afán de dominar la situación por parte de doña Inés quien, pese a sus intentos, es siempre vencida por las circunstancias.

Como se puede comprobar, en este caso, el mecanismo de ocultamiento de la personalidad y disimulo se pone en marcha sin que el autor sea capaz de sacarle el rendimiento que se puede observar en diversas obras anteriores o coetáneas de otros autores, del mismo modo que no consigue al inicio de la obra explotar suficientemente el mecanismo del papel amoroso para crear confusión y enredos<sup>98</sup>.

#### *El ocultamiento de personajes o como se avivan los malentendidos*

No ocurre lo mismo cuando en dos ocasiones diferentes se pone la escenografía al servicio del enredo en lo que sería una variante de las llamadas «escuchas al paño» y unas plantas del jardín se convierten en el escondite perfecto desde el que uno o varios personajes escuchan un fragmento de conversación lo suficientemente ambiguo como para favorecer una interpretación errónea que aumente la confusión.

La primera ocasión en la que se utiliza este medio para provocar el enredo es en los versos 1275-1306 en los que don Antonio encuentra la puerta de la casa de las damas abierta y decide introducirse furtivamente en el jardín. Allí, tras un jazmín, observa parte de la conversación que doña Ana mantiene con don Diego, lo que le hace suponer una relación amorosa entre ambos. En este caso la utilización del mecanismo de ocultamiento sí que genera un nuevo malentendido y, por lo tanto, tendrá implicaciones para el desarrollo de la acción. El hecho de escuchar la conversación actuará como elemento inductor de los celos de don Antonio y provocará el duelo con el que se finalizará la segunda jornada y se iniciará la tercera. La acción de don Antonio de asistir escondido

<sup>98</sup> Un buen ejemplo de cómo un papel se convierte en generador de enredos, lo tenemos en *Don Gil de las calzas verdes*, quizás la obra que reúne en sus páginas los más diversos mecanismos. En esta obra un papel enviado a don Gil, en realidad, don Martín, es encontrado por Caramanchel criado de doña Juana que a su vez se finge don Gil que cobra el dinero. También la los papeles amorosos que leen personas equivocadas o que doña Juana, en nombre de don Gil, crea se convierten en una manera de enmarañar y confundir a los personajes.

a la conversación de doña Ana con don Diego sirve, por consiguiente, para obstruir la solución del conflicto entre doña Ana y don Antonio y para provocar un nuevo duelo.

De nuevo y con el mismo propósito, se utiliza en una segunda ocasión el recurso, aunque esta vez la pareja afectada sea la formada por doña Inés y don Diego. En los vv. 1993-2262 don Diego y su fiel criado Toribio son escondidos tras una ventana del jardín por Beatriz a la espera de que esta inicie una conversación con su señora que pueda servir a don Diego para comprobar los sentimientos de la dama hacia él. Sin embargo, las intenciones de don Diego y de la criada se ven obstaculizadas por la llegada de don Antonio y don Alonso. Este último además, exhortado por su amigo, empieza a cortejar a doña Inés, con lo que don Diego observa como la dama es pretendida por don Alonso y como ella parece complacida por tal cortejo. Esta escena será el desencadenante tanto de la resolución del conflicto entre doña Ana y don Antonio, como de un nuevo obstáculo para la relación amorosa de la segunda pareja, la de doña Inés y don Alonso.

Como se puede observar, en ambos casos la utilización de un espacio escénico para el ocultamiento de uno o varios personajes se convierte en un medio para que la trama se complique y la solución final del enredo se posponga. Por otra parte, al contrario de lo que sucedía con la escena en la que doña Inés y Beatriz aparecían tapadas, se trata de unos fragmentos totalmente imbricados con la acción y funcionan generando nuevos malentendidos que complican el enredo.

#### *El engaño: una manera de obstaculizar el desenlace*

Otro de los mecanismos que se utilizan en la obra para provocar el enredo es el del engaño o fingimiento. Las mentiras con las que los personajes pretenden dar solución al conflicto no sirven más que para causar nuevas de confusiones y malentendidos. Así sucede cuando don Alonso, con el propósito de ayudar a su amigo don Antonio, se finge enamorado de doña Inés<sup>99</sup>. Si bien este cortejo ayuda a propiciar el acercamiento entre don Antonio y doña Ana, ocasiona también los celos

<sup>99</sup> Este mismo mecanismo se pone en funcionamiento, por ejemplo, en *El acero de Madrid* (Lope, 2000) obra en la que Riselo para ayudar a Lisardo a cortejar a Belisa se finge enamorado de Teodora, la beata tía que vigila constantemente a la joven. Este engaño será uno de los principales desencadenantes del resto de la acción: Marcela, antigua amante de Riselo, descubrirá la treta de éste y lo contará todo a Teodora, que

de don Diego, que presencia la falsa escena. El fingimiento, por lo tanto, obstaculizará la relación entre doña Inés y don Diego. De este modo, cuando el enredo parece que encuentra la solución, puesto que don Diego en el segundo duelo ha descubierto que don Antonio no pretende a su dama, se le da una nueva vuelta de tuerca y la situación de celos por la que ha pasado la primera pareja se reproduce ahora en la segunda.

Pero no solo mecanismos de la acción actúan como desencadenante del enredo, incluso temas importantes o algunos los personajes pueden también favorecer su continuidad<sup>100</sup>.

Beatriz y Don Alonso: cuanto mayor es su intervención mayor es la confusión.

Es evidente que la función de Beatriz y de don Alonso dentro de la comedia no es solo la de actuar como confidentes de las damas o de don Antonio, sino más bien la de crear más conflictos y confusiones entre los personajes.

Beatriz para obtener su propio beneficio no duda en confundir a todos los otros personajes y en mentir. Es Beatriz la que se arrima a la ventana y da información a los desconocidos sobre doña Ana y doña Inés, ni que decir tiene que tanta información da de ellas y tan bien las encarece que era inevitable despertar el interés y la curiosidad de don Diego (vv. 114-151). También es Beatriz quien acepta el papel amoroso del desconocido que entrega a doña Ana. Es decir, es ella quien origina el malentendido que conllevará la ruptura de esta pareja, puesto que el papel amoroso entregado por Beatriz es la génesis del primero de los conflictos importantes de la comedia:

DOÑA ANA	Tú, Beatriz, tienes la culpa ¡Qué bien sabes ser criada poniendo a riesgo mi honor y aventurando mi fama! Por ti dos veces infame, por ti dos veces agravia don Antonio mi opinión.
----------	---

para vengarse y, al saber que todo responde a un ardid de su sobrina, no permitirá más encuentros de ésta con Lisardo.

<sup>100</sup> Blanca Oteiza así lo entiende también cuando en su «Estudio introductorio» a la edición de *El amor médico* incluye tanto un apartado dedicado a los temas como otro a los personajes dentro del capítulo que se ocupa de la construcción del enredo (Tirso de Molina, 1997, pp. 38-58).

Por ti dos veces infama  
 mi crédito su sospecha  
 sin que basten sus ansias  
 los consuelos de ignocente  
 ni a ti tantas amenazas.  
 Ya fue de un papel la culpa  
 y la disculpa fue tanta,  
 que ofendida en su desprecio,  
 prometí de no quererle (vv. 638-651).

Además, es ella quien anima con sus palabras a doña Inés para que se enamore de don Diego, de tal manera que gracias a su intervención se perfila la línea argumental que versa sobre esta segunda pareja:

BEATRIZ            Este es aquél que llegó  
                          cuando entrasteis al jardín  
                          y éste, señora, es en fin,  
                          a quien don Alonso habló.  
                          ¡Oh, quién, señora, le viera  
                          de tus ojos mariposa;  
                          y, en el jazmín y la rosa  
                          de tu verde edad primera,  
                          resucitar y morir  
                          sin aliento en tu rigor! (vv. 1045-1055).

Por último, es de vital importancia para la constitución del enredo la intervención de Beatriz casi al final de la comedia pues es entonces cuando, a cambio de dinero, decide introducir a don Diego y Toribio dentro del jardín de sus señoras:

BEATRIZ            Si el entraros he cumplido  
                          a donde estando escondido  
                          en vos la escuchéis hablar...  
 DON DIEGO        Estos escudos agora...  
 BEATRIZ            Callad, no me digáis más.  
                          Encubierto aquí detrás  
                          vuestro amor y mi señora,  
                          que es ya hora de salir  
                          al jardín, escucharéis (vv. 1987-1996).

Ocultar como lo hace al galán tiene como resultado que don Diego presencie la falsa escena de cortejo entre doña Inés y don Alonso, que como se ha comentado, tiene tantas consecuencias en el argumento.

Este personaje, en consecuencia, actúa como generador de parte de los conflictos de la comedia, como un mecanismo más del enredo. Sus intervenciones no hacen sino complicar la situación. Y lo mismo se puede aplicar a don Alonso, especie de galán suelto con rasgos de figurón. Don Alonso se bate en duelo con don Diego sin saber realmente a qué dama está pretendiendo y hace creer a su amigo que don Diego es el amante de su antigua dama, doña Ana, dando fundamento a los antiguos celos de don Antonio. Por consiguiente, es don Alonso quien provoca la primera confusión: don Diego cree que don Alonso se enfrenta a él por doña Inés y don Antonio por las palabras de su amigo creerá que don Diego pretende a doña Ana.

Don Alonso, además, al impedir el duelo entre don Antonio y don Diego, no deja que se solucione el conflicto. Es más, con esta actuación se motivará un nuevo enredo: que don Alonso para descubrir a quién pretende la dama su amigo, se finja enamorado de doña Inés, lo que a su vez da como resultado que don Diego crea que don Alonso pretende a doña Inés.

En consecuencia, también don Alonso se puede considerar como un motor del enredo ya que sus desafortunadas actuaciones, lejos de conseguir ayudar a su amigo, enmarañan y confunden más la situación, actuando como desencadenante de otras acciones.

### *El honor o cuando protegerlo significa prolongar el enredo*

Como ocurría en *No hay bien sin ajeno daño*, los personajes se ven constreñidos por las pautas de actuación a las que a defensa de su honor les obliga. Así están condicionados a proceder de tal manera que aumentan el enredo.

En dos momentos cruciales, la honra actúa como motor que impulsa una determinada acción del personaje creando así una confusión en la percepción de lo acontecido por los demás. El primero tiene lugar casi al final de la primera jornada. Don Alonso observa a un forastero deambulando cerca del portal de la antigua dama de su compañero. En este caso, don Diego no puede más que actuar consecuentemente con quién es, porque su propio honor y la fidelidad a su amigo se pondrían en duda si no increpara y retara al forastero:

DON ALONSO      Pero no me toca a mí  
                         culparla ni disculparla,  
                         ser quien soy me toca siempre  
                         como el defender la causa  
                         de mi amigo, que mi amigo  
                         no está ausente ni hace falta  
                         cuando yo estoy sin más honra  
                         que mi amigo y que mi espada (vv. 618-638).

Es más en este episodio el honor vuelve a actuar cuando durante el desafío don Diego opte por no contestar a cierta pregunta de don Alonso:

DON DIEGO      Quiero, pues no ha de importaros  
                         porque ninguna he de daros.  
                         Aquel que pide lo injusto  
                         de quien lo justo concede  
                         será razón que se quede  
                         sin lo injusto y sin lo justo.  
                         El hombre que es principal  
                         cuando más bizarro intenta  
                         con quedar bien se contenta  
                         sin que el otro quede mal.  
                         Y no he de darla también  
                         porque en aquella ventana  
                         puede ser que vea mañana  
                         a quien me parezca bien (vv. 754-767).

Ya se ha visto en páginas anteriores, las consecuencias que tendrá para el desarrollo de la acción que Don Alonso, impulsado por su sentimiento del honor y de la amistad, rete a don Diego y que éste no desvele a quién pretende: no solo origina que la desconfianza de don Antonio aumente impidiendo una reconciliación con doña Ana, sino que también provoca que don Diego crea que don Alonso es el pretendiente de una de las damas.

El segundo momento en el que el sentimiento de la honra va aumentar la confusión y provocar erróneas conjeturas en el resto de los personajes, se produce cuando don Diego descubre que don Antonio a quien pretende es a doña Ana, la hermana de la dama a la que él quiere cortejar:

DON DIEGO

(La competencia *Aparte*.

averigüé, luego el otro  
 de la primera pendencia  
 es de doña Inés galán.  
 Pues, aunque decir pudieran  
 que yo sirvo a doña Inés  
 ocasión para que fuera  
 mi amigo, pues no le ofendo,  
 el reñir con él es fuerza  
 por si me engaña y porque  
 si en algún tiempo se llega  
 a saber que me habló aquí  
 es conocida bajeza  
 no haber sacado la espada,  
 y no quiero que se vuelva  
 satisfecho y sin reñir  
 y a mí me sirva de ofensa  
 el tener celos del otro  
 y que éste de mí los tenga.) (vv. 1622-1640).

En este caso, aunque ya conoce que don Antonio no pretende a doña Inés, don Diego está obligado a continuar el duelo por lo que se puede llegar a pensar de él si se sabe que no se enfrentó a don Antonio. Esto, a su vez, genera la equivocada deducción a la que llega de don Antonio pues se convence entonces de que don Diego pretende a su dama. El preservar la honra, por consiguiente, obliga a los personajes a actuar de una determinada manera favoreciendo así al enredo, a la creación de desafortunadas interpretaciones de la situación.

### 3.2. *Espacio y tiempo*

... la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad), y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente)<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Arellano, 1999, pp. 62-63.

*Las doncellas de Madrid*, como su propio título indica, se desarrolla en la que ya era capital del Imperio. Como ocurre en otras comedias de capa y espada por ejemplo *El acero de Madrid*, *Mudarse por mejorarse* o *Por el sótano y el torno*, también la ciudad adquiere protagonismo en la comedia y cobra vida a través de los diálogos de los personajes. Sus populosas calles, los coches que navegan por el proceloso mar del coqueteo, los lugares de recreo y solaz de las gentes o las iglesias que se llegan a convertir en punto de reunión en el que uno ve y se deja ver, son recreados a través de la palabra y transformados en un decorado imaginario que permite reunir en un pequeño tablado a toda la ciudad. De este modo, en un escenario de pobre decoración, tiene cabida, gracias al poder pictórico de la palabra, toda la ciudad de Madrid<sup>102</sup>.

Así se puede observar en el diálogo inicial que mantienen don Diego y Toribio, en el que, tan importante como hacernos saber que los personajes han regresado a su patria después de largo tiempo es la descripción que se hace de la Plaza Mayor, recreando por medio de la palabra un espacio y un ambiente que fácilmente podía reconocer el espectador. A través de las palabras de don Diego y Toribio, aparecen los famosos y criticados coches que resumen las ansias por figurar y aparentar que caracterizaba a todas las clases sociales de la época; se mencionan también los ahorcamientos públicos, que se habían convertido en uno más de los espectáculos a los que acudía toda la ciudad; y, al mismo tiempo, se destaca a Madrid como lugar de la corte: el lugar, donde reside el más famoso de los monarcas. Este es el espacio urbano<sup>103</sup> en continua ebullición y movimiento en el que se sitúa la comedia. La calle de Atocha, la Plaza Mayor, el Prado, Recoletos, San Jerónimo o la iglesia de la Victoria citados en los versos de la obra conforman el territorio sugerido por las

<sup>102</sup> Para más información sobre la ciudad de Madrid en el teatro consúltese el libro de Enrique García-Santo Tomás, en el que a partir de un estudio de numerosas obras literarias del momento estudia como la ciudad acaba convirtiéndose en uno más de los protagonistas de la comedia (García Santo-Tomás, 2004).

<sup>103</sup> Que la acción se encuadre en este tipo de espacio es también uno de los rasgos más frecuentes en la comedia de capa y espada. Tanto es así que Vitse utiliza las coordenadas espacio-temporales insertas en la comedia como uno de los criterios diferenciadores entre la comedia de capa y espada y la comedia palatina (Vitse, 1988, pp. 330-32). Arellano refiriéndose igualmente a este tipo de comedias explica: «El escenario urbano de una ciudad española es rasgo que se cumple de manera sistemática en todas las comedias del tipo» (Arellano, 1999, p. 79).



palabras de los actores y que coincide con el espacio en el que transcurre la vida del público.

Pero junto a la coetaneidad de este marco espacial hay que destacar su reducción. De igual modo, que toda la ciudad de Madrid tiene cabida a través de las palabras de los personajes, sobre la escena aparecerán dos espacios: a) la parte de la calle junto a las rejas bajas de la vivienda en la calle de Atocha de doña Ana y doña Inés, y b) el jardín de su casa. Ese será el reducido universo en el que se desarrolla toda la acción. Y así ocurre también en las otras comedias que se han citado, siendo de ello paradigmática por ejemplo *Por el sótano y el torno* que ambientada en Madrid y con múltiples referencias a sus calles, paseos o iglesias desarrolla su acción principalmente en dos lugares, la casa en la que viven encerrada doña Jusepa y su hermana Bernarda y la venta, conectada por un sótano en la que se alojan los dos pretendientes de ambas. Y es que gracias a esta reducción espacial se puede producir también el encuentro fortuito, inesperado y casual de los personajes provocando que el enredo aumente.

Del mismo modo que se encuentran dos tipos de espacio, también dos diferentes tiempos se dan en la comedia: por una parte, el tiempo marco en el que se sitúan todos los acontecimientos y, por otra, el tiempo en el que transcurre la acción escenificada. Si, en el caso del espacio, era Madrid el marco, en el del tiempo, toda la acción se sitúa durante el reinado de Felipe IV. Es más al igual que la mención de unas calles permitía concretar en qué parte de Madrid se centra la acción, en el diálogo inicial entre don Alonso y Toribio se evocan hechos históricos tan concretos que permiten situar la acción más tarde de 1629, pero no muy posterior a 1631. En consecuencia, se puede observar una vez más un intento de coetaneidad a la hora de situar los hechos de la acción.

Sin embargo, esto último no debe llevar a concluir que hay un intento de verosimilitud en el tratamiento del tiempo. Aunque se intenta emplazar la acción en un contexto temporal reconocible por el público, no es verosímil que se reduzca a tan corto periodo de tiempo como el de tres días, la multitud de acciones que se llevan a cabo. Por ello, las referencias temporales que aparecen diseminadas en la obra y que nos van mostrando que transcurren únicamente tres días tienen como objetivo agolpar los acontecimientos uno tras otro, creando un ritmo trepidante y favoreciendo el enredo para sorprender y captar en todo momento la atención del público, independientemente de que pueda o no resultar verosímil.

De hecho, si se tienen en cuenta las diferentes alusiones temporales que aparecen hasta el v. 1187 tan solo ha transcurrido un día desde que don Diego y Toribio llegaron a Madrid y descubrieron el estrado de las damas. Y en el reducido transcurso de un día don Diego se ha enamorado, se ha batido en duelo, doña Ana ha discutido con su amante, doña Inés se ha disfrazado de tapada, Beatriz ha empezado sus ardides para conseguir emparejar a doña Inés, don Antonio cree que un forastero pretende a su dama, y don Diego está convencido de que don Alonso pretende a la suya. Las referencias temporales no tienen como objetivo ser reflejo verosímil del paso del tiempo, sino mostrar la rapidez y agilidad con que se han producido todos los acontecimientos sucedidos y maravillar así al público, que siente que todo va a contrarreloj.

Quizás el ejemplo más clarificador de cómo funciona el tiempo en la comedia se tenga en la primera intervención en la segunda jornada de don Alonso:

DON ALONSO      Quedamos, como te digo,  
de concierto que esperasen  
junto a Atocha y me guardasen  
mientras buscaba un amigo.  
Vine a casa, no te hallé;  
pasé al Prado, no te vi;  
topé a un amigo y volví,  
llegué y la espada saqué.  
Eran hombres de valor  
y todos, esto es verdad,  
cualquiera sin vanidad  
pueden pensarse mejor.  
Gente infinita llegó  
con voces, armas y ruido,  
a tiempo que el uno herido  
de una estocada salió.  
Y, como vimos venir,  
fuese piedad o malicia,  
apellidando justicia  
a que poder resistir  
era imposible, impedidos  
solo de venir tratamos  
a Madrid, donde llegamos  
de ninguno conocidos.  
El amigo despaché

que honrado me acompañó  
 mi cuidado te buscó  
 en casa, donde te hallé (vv. 828-855).

Con estas palabras de don Alonso se pone en marcha una doble función: a) por una parte, la mención del duelo permite situar de nuevo en la acción de la comedia a un público que se ha distanciado de ella tras la representación del entremés entre la primera y esa segunda jornada; y, b), por otra, la precipitada narración de todo lo sucedido amontona los acontecimientos uno tras otro de tal manera que, aunque no se hayan escenificado, el público tiene la sensación de que se han producido. Realmente, don Alonso introduce a don Antonio y a todos los espectadores en la nebulosa del tiempo de la acción, todo remite a un pasado impreciso de igual modo que tampoco el paso del tiempo entre una acción y otra es concretado.

Esta es la técnica que se utiliza en toda la comedia: yuxtaposición de acciones que en un momento dado se difuminan en un pasado no demasiado preciso y que sumergen al espectador como a los propios actores en una única dinámica, la de la acción. Sin interrupción, los encuentros y desencuentros de los personajes provocan nuevos conflictos ante unos espectadores que debían contemplar sorprendidos y admirados lo representado sobre el escenario. La reducción temporal, por lo tanto, no tiene como objetivo favorecer la verosimilitud sino ayudar al encuentro inesperado de los personajes y complicar el enredo.

Por otra parte, se puede observar cómo la comedia sigue las convenciones caracterizadoras del género que había señalado Arellano: no solo la acción de la comedia transcurre en el menor tiempo posible en las comedias de capa y espada, sino que esto además, lejos de implicar un intento de lograr la verosimilitud que se pretendía con las tres unidades clásicas, muestra el interés por conseguir una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio<sup>104</sup>. El análisis de las coordenadas temporales y espaciales revela que cierta-

<sup>104</sup> Con respecto a la reducción espacio temporal en la comedia de capa y espada Arellano concretamente explica: «Paralelamente funcionan la unidad de lugar y la concentración espacial relacionada con la acumulación de personajes. El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilitud, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio» (Arellano, 1999, p. 51).

mente hay una coetaneidad en cuanto al marco en el que se encuadra la acción, pero la palmaria reducción espacio-temporal conlleva una inverosimilitud que nace de reunir innumerables acciones en un espacio muy restringido y en un breve período de tiempo.

### 3.3. *Los temas*

El amor como fuerza absoluta habría generado, posiblemente, una magnífica composición lírica intimista, pero para que exista una historia, un argumento, son necesarios unos oponentes que produzcan acción, y ésta es la gran constante estructural de la comedia: primero el honor, frenando el progreso del amor; después los celos, cuando el amor es ya una conquista efectiva, pues sin esta limitación no podría originarse acción, argumento<sup>105</sup>.

El amor es el motivo al que de una manera u otra acaban refiriéndose todos los personajes, de tal modo que, con sus palabras reflejan distintas maneras de entender la pasión amorosa o la definen en sus más diversas facetas: el amor significa sufrimiento y constancia para doña Ana, mientras que en don Diego se ejemplifica el enamoramiento de oídas y repentino. Don Alonso tiene una visión más práctica y desidealizada que choca con su condición de galán. Por su parte, la visión paródica y erótica del sentimiento amoroso viene dada por Toribio que pretende sin éxito a Beatriz. Pero también aparece el amor como fuerza capaz de transformar a la persona a través de la figura de doña Inés. En don Antonio se ejemplifican los celos, el resultado de un amor contrariado por las sospechas. La obra, por lo tanto, se convierte en un desfile de figuras que ejemplifican los sentimientos que provoca el enamoramiento cuando es o no es correspondido.

Doña Ana representa el derecho a amar libremente y es también el reflejo del amor que permanece fiel ante los más adversos obstáculos. Pese al rechazo, doña Ana ejemplifica un amor constante y firme:

DOÑA ANA            Pues amor no es de manera  
                              que le pueda corregir.  
                              Dejarme sabré morir  
                              que no seré la primera (vv. 536-537).

<sup>105</sup> Díez Borque, 1976, pp. 32-33.



Y de experiencia hablar puedo  
 de un pobre resuelto el miedo  
 que de un sobrado el doblón,  
 pobre y resuelto, ya ves  
 para qué servirla puedo.  
 ¿Ha de obligarla mi miedo?  
 ¿Es aguacil doña Inés?  
 Rico no puedo emprender  
 agradarla o pretenderla,  
 y es dos veces ofenderla  
 o mi dama o mi mujer (vv. 1874-1889).

Un amor mercantilista y práctico, muy propio de otros graciosos de comedia, se puede rastrear en las palabras de Toribio y Beatriz:

TORIBIO            Mire, aunque lo parezco, no soy loco,  
 del amor y los celos sé muy poco.  
 Al pecado y al hambre de una suerte,  
 cuando vida procuran, les doy muerte. [...]  
 Si es poquito el dinero  
 lo más barato quiero;  
 si es tanto que su guarda pide llave,  
 una moza amponaza bien me sabe;  
 mas, si no tengo blanca  
 aguardo de pecar la puerta franca (vv. 1209-1236).

BEATRIZ            [...] Mi gusto,  
 muy a lo mercader por precio justo,  
 ajustando a la costa mi ganancia,  
 vendo el favor de menos importancia (vv. 1239-1242).

En esta conversación el afecto es visto casi como una transacción comercial y ni siquiera se puede notar cierto interés por el coqueteo como en don Alonso. Para Toribio el amor es algo que se puede comprar con unas monedas, tanto es así que dependerá del valor de esas monedas el tipo de compañía que pueda tener. Y si Toribio está dispuesto a comprar el cariño que Beatriz, a su vez vende, aunque nunca fiando.

En el polo opuesto a la visión que dan estos dos personajes se puede situar, la concepción amorosa que rige la actuación de don Diego. En primer lugar, tenemos en él el enamoramiento de oídas puesto que es

contemplando un estrado elegantemente decorado y a través de las palabras de Beatriz como siente la necesidad de conocer a las damas:

DON DIEGO        Ves, Toribio, cuanto ha dicho  
de sus señoras, doña Ana  
y doña Inés, pues sabe  
que es mi condición tan rara,  
tan amiga de imposibles,  
que solo porque recatan  
del concurso su vivienda [...] he de seguir obstinado,  
he de procurar con maña,  
he de ofrecer liberal  
y esto con frecuencia tanta,  
que juzguen amor mi tema  
y mi obstinación constancia (vv. 162-181).

El personaje, como los mejores poetas de la tradición cortés, se presenta herido de amor y utiliza el tópico del estar ardiendo para mostrar como lo abrasa la pasión por doña Inés:

DOÑA INÉS        En ese cenador, junto a esa fuente  
que mormura o halaga su corriente,  
nos podemos sentar.  
DON DIEGO        Y mis ardores  
ni en el agua se tiemplan ni en las flores (vv. 1189-1193).

DOÑA ANA        Poco la herida sería.  
TORIBIO        Al soslayo fue un araño.  
DON DIEGO        No fuera mayor la mía.  
DOÑA INÉS        ¿Es la vuestra muy de muerte?  
DON DIEGO        Sí, si vos no me dais vida (vv. 1249-1253).

El sentimiento amoroso conlleva, además, una idealización de la dama a la que compara con una divinidad a la que se consagra:

DON DIEGO        Inés hermosa, la vulgar belleza  
nunca es mayor por más apetecida,  
ni merece el imperio de una vida  
quien negocia con arte la belleza.  
Si se tuerce a un halago, la entereza

no ha de obligarse a ser correspondida  
 que solo a una deidad obedecida  
 se debe, como el culto, la firmeza.  
 Hasta ver tu deidad, Inés hermosa,  
 tuvo igualdad mi fee con el empleo  
 en vulgares bellezas inconstante;  
 no ya, que, en aras de jazmín y rosa,  
 noblemente ambicioso en mi deseo,  
 víctima me consagro de diamante (vv. 1260-1273).

Los celos son descritos como una de las consecuencias del amor y son concebidos como un resultado más de la pasión amorosa. Estos adquieren también un papel importante en la comedia, no tanto porque se muestren diversos casos o facetas de este sentimiento sino más bien porque generan el conflicto inicial:

DON ALONSO      No es mucho mejor hablar  
 claro y decir que la adoras  
 y que aquestos desconsuelos  
 te han nacido de los celos,  
 que penas, gimes y lloras.  
 Si estás ardiendo en su llama,  
 debe tu muerte a su mano (vv. 895-900).

Los efectos beneficiosos del amor son ilustrados a través de doña Inés. No se produce un cambio tan significativo como en la protagonista de *La dama boba*, pero doña Inés adquiere conciencia de la realidad que la rodea gracias al sufrimiento amoroso. El personaje que al principio se muestra receloso ante el sentimiento amoroso y que contesta burlona a los galanteos de don Diego:

DOÑA INÉS      ¿A cuántas de aquesta herida  
 hacéis cargo de una suerte?  
 Es vuestro amor general?  
 ¿Hay algo que no conquiste?  
 ¿Duráis mientras se resiste?  
 ¿Sois de alguna o sois neutral? (vv. 1254-1259).

Al verse reprochada injustamente por el hombre del que acaba enamorándose, toma conciencia de sus propias limitaciones. Por ello, la



vana doña Inés que, al iniciarse la comedia, cree que no ha de sufrir en el amor, acaba admitiendo su propia derrota:

DOÑA INÉS            ¡Qué poco importa, qué poco,  
ni la advertencia ni el juicio  
puesto que la mala suerte  
obra en lo más prevenido!  
¡Oh, qué cuerda recelaba,  
qué próspera que he temido  
lo mismo que me sucede! (vv. 2340-2376).

Por último, sorprende que en este mundo idealizado de galanes y damas, en el que la única preocupación de los personajes es la de lograr que su amor se vea correspondido, aparezcan toda una serie de comentarios que dan una visión desengañada de la realidad cotidiana de la España del momento. Se trata de breves apostillas dispersas puestas en boca de Toribio y que muestran otro tipo de preocupaciones relacionadas con la realidad social del momento.

Para Toribio el Madrid cortesano, de galanteos y diversión, convive con ese Madrid en el que la gente paga por ver el ahorcamiento de un reo:

TORIBIO            Del oro, fue edad sagrada,  
en esta que es tan de hierro,  
pues solo hierro se labra,  
y cuesta dinero el ver  
solo ocho reales en plata,  
más bárbaros, más crueles  
el espectáculo aguardan  
de un ahorcado a quien un hombre  
da la muerte. Cosa estraña  
que sin cólera o afrenta,  
con tal cuidado y tal ansia,  
aprenda un hombre a verdugo  
y hay quien pretenda la plaza (vv. 60-72).

Las palabras del personaje evidencian desilusión y decepción frente a la sociedad que le rodea. Es más también hay cierta preocupación por las grandes diferencias que se pueden observar entre la manera de tratar a los pobres o a los ricos:

TORIBIO

Voto a Dios,  
 que si no fuera que me espante,  
 como si naciera agora,  
 aquestas desigualdades  
 no son nuevas, que los pobres  
 solo al número le añaden.  
 Muera en hora buen el pobre  
 pues en hora mala nace,  
 que todos viven ahítos  
 de quien se muere de hambre.  
 A los gusanos les sirva  
 de alimento miserable;  
 sin saber su casa nunca  
 el cura y los sacristanes  
 que el que pobremente muere  
 jamás la casa le saben  
 de barato los responsos  
 ni los sufragios de balde (vv. 1414-1431).

Toribio ofrece con sus palabras el contrapunto a la visión enaltecedora que de la situación tiene su señor, sugiriendo otros aspectos más realistas. Por ello, con sus comentarios en cierto modo se está mostrando la otra España de Felipe IV; una España que está dando muestras de su declive y de su progresiva pérdida de poder en la política europea<sup>106</sup>:

TORIBIO

Bien la paz se conservara  
 sin ahorcados, pues hay purgas  
 y pues hay en Flandes balas,  
 holandeses en las Indias  
 y franceses en Italia,  
 que médicos y enemigos,  
 de tal manera nos gastan,

<sup>106</sup> En su libro *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Florit dedica todo un capítulo al estudio de la imitación de la realidad en la comedia y preceptiva poética del mercenario. En el apartado dedicado a la *Imitatio vitae* se da cuenta de cómo se concebía la vinculación entre arte y vida en la comedia, se llega a la conclusión de que la comedia no puede ser considerada como documentos de historia social, sin embargo, no se puede negar su relación con la realidad que envolvía al autor (1986, pp. 56-64). Los comentarios desengañosos del gracioso muestran como la comedia, a veces, con su verdad poética deja ver algunos aspectos de la realidad social del momento.



Incluso, ese mismo tono parece que impregna las palabras en las que habla sobre la suerte en el juego y como ella es capaz de igualar los miembros de distintos estamentos:

DON ALONSO      No hay más vil cosa que el juego  
                           y él sólo ha sido la traza  
                           por donde con la nobleza  
                           se iguale la gente baja (vv. 614-617).

Los pequeños apuntes de Toribio y don Alonso no restan fuerza al tema del amor en la comedia, sin embargo, resultan novedosos ese mundo idealizado de la comedia de capa y espada.

### 3.4. Personajes

*El galán y la dama.* Son las figuras claves de toda la intriga. Sus rasgos típicos más acusados son, para el galán: valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje; para la dama: belleza, linaje, absoluta y apasionada dedicación amorosa, audacia... Celos-amor-honor son los hilos que los mueven separándolos o acercándolos, motivando sus conductas. Estas figuras, deliciosas en su artificialidad, nos parecen encantadores robots a quienes un ingenioso y artístico mecanismo de relojería teatral lanza sobre la escena para que realicen, a vertiginoso ritmo de ballet, sus mil y una piruetas<sup>107</sup>.

#### *Las damas: doña Ana y doña Inés*

Las dos protagonistas de la comedia, las hermanas doña Ana y doña Inés, responden al patrón que definía a los personajes femeninos del teatro de la época. Ambas son caracterizadas por su fama y por su linaje aristocrático. De hecho, este dato es el primero que la criada Beatriz se encarga de explicar cuando habla de ellas a los dos desconocidos, don Diego y Toribio. Además en esta misma conversación, Beatriz destaca otro rasgo esencial para la configuración de los personajes: su honradez. Las damas viven solas, pero gozan de una gran fama por su vida retirada y discreta. Sin embargo, el aparte de la criada rompe con esta primera imagen que ofrece de sus damas, pues precisamente cuando habla de la

<sup>107</sup> Ruiz Ramón, 1967, p. 138.

honestidad y fama de que gozan las dos señoras por su vida retirada, dice para sí misma: «Bien encarezco la cuna», como si todo lo que ella misma estuviera diciendo resultara algo exagerado.

En consecuencia, gracias a las palabras de Beatriz, el público tiene una caracterización y descripción de los dos personajes femeninos antes de que éstos aparezcan en escena, pero también se crean unas dudas sobre la verdad de la tan rigurosa y discreta vida de dos damas que no sufren la vigilancia de un padre o de un hermano como solía resultar frecuente en la comedia del Siglo de Oro. Y es que, como se demostrará a lo largo de la comedia, la vida de las damas no es tan retirada como la criada quiere sugerir: doña Ana está enamorada de don Antonio y doña Inés es aficionada a tomar la iniciativa en todo aquello que hace y no duda en salir como tapada si la situación lo requiere.

Ahora bien, aunque para la configuración de los dos personajes se siguen las convenciones del teatro de la época, cada una de las hermanas tiene unas características propias que las singulariza y que las hace en cierto sentido opuestas la una a la otra.

La protagonista indiscutible de la obra es doña Inés, personaje que junto con el galán suelto don Alonso y el gracioso Toribio constituye una de las aportaciones más originales del autor en cuanto a los personajes. Bella y noble como doña Ana, hace en la comedia las veces de hermano pues intenta controlar a la joven para que el honor de ambas no se vea dañado. Doña Inés reprocha a doña Ana el riesgo en el que pone a su amor intentando recuperar a don Antonio y sufriendo sus descortesías y falsas acusaciones. En este sentido, doña Inés recordaría a doña Bernarda de *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina que tiene que vigilar a su joven hermana antes de que ésta contraiga matrimonio con un anciano y rico perulero. Sin llegar a los extremos a los que llega doña Bernarda, también doña Inés debe actuar como guardián del honor de su hermana, intentando que ésta mesure su modo de actuar.

Por otra parte, la incompreensión del sufrimiento de su hermana es otro de los rasgos que caracteriza a doña Inés, que muestra en sus palabras cierta soberbia. Y es que, si doña Ana aparece en la comedia como el prototipo de dama enamorada, que sufre por su relación con don Antonio, su hermana se acercaría al tipo de dama desdeñosa que se burla de tal penar, pues tiene una concepción muy diferente del amor. Para doña Inés el amor no debe causar ni malestar ni desasosiego, por ello insiste en encontrar un amor que le convenga y que, sobre todo, no le cause sufrimiento:

DOÑA INÉS      Bien haya, hermana, mi gusto  
 y mi libertad bien haya,  
 que ni en desprecio desmaya  
 ni ha de atrevérsele el susto.  
 Yo favoreceré a quien  
 viere que me está mejor.  
 Será digno de mi amor  
 quien me estuviere más bien.  
 Bien me puedo yo inclinar  
 a un hombre, que soy mujer,  
 también le puedo querer  
 que no es delito el amar;  
 mas no le he de consentir  
 desamorado grosero:  
 yo siempre he de ser primero,  
 sin penar y sin sufrir.  
 ¿Yo amando he de padecer?  
 Para mi gusto he de amar (vv. 326-343).

Inés, además, muestra una actitud recelosa hacia el amor, una actitud en cierto modo peculiar aunque no única en el teatro del Siglo de Oro. Inés está lejos de protagonizar los excesos de la Diana de *El desdén con el desdén*, sin embargo, es consciente de los estragos que puede causar el amor, y se cree capaz de evitarlos. Amar por conveniencia es lo que se propone la dama que se considera lo suficientemente taimada como para no padecer el dolor que ve en su hermana. Y convencida de que en las palabras amorosas de los hombres, solo hay fingimiento, su actitud frente a ellos es desconfiada:

DOÑA INÉS      ... a cualquiera llama arderser,  
 a cualquier tibieza helarse,  
 de todo desconfiarse,  
 y muy hallado perderse,  
 en un hombre se ha de oír,  
 llegue o no llegue a querer,  
 que el que lo sabe hacer,  
 sabe, a lo menos, fingir (vv. 346-353).

Es por ello también por lo que doña Inés se burla de las palabras amorosas de don Diego cuando éste le explica que se halla herido de amor por ella:

DOÑA INÉS      Es la vuestra muy de muerte? [refiriéndose a la herida]  
 DON DIEGO      Sí, si vos no me dais vida.  
 DOÑA INÉS      ¿A cuántas de aquesta herida  
                      hacéis cargo de una suerte?  
                      Es vuestro amor general?  
                      ¿Hay algo que no conquiste?  
                      ¿Duráis mientras se resiste?  
                      ¿Sois de alguna o sois neutral? (vv. 1252-1259).

Sin embargo, pese a resistirse al galanteo amoroso, doña Inés se verá obligada a mostrar su agradecimiento al galán por batirse en duelo con don Antonio para defender su honor:

DOÑA INÉS      De satisfacción os sirva  
                      que de buena gana os mande,  
                      cerca está de agradecer  
                      la que permite obligarse (vv. 1378-1381).

Y como bien se señalaba en *El desdén con el desdén*:

MÚSICOS      *Poca o ninguna distancia  
                      hay de amar a agradecer;  
                      no agradezca la que quiere  
                      la vitoria del desdén.*  
 DIANA          ¡Qué bien dice! Amor es niño  
                      y no hay agradecimiento  
                      que al primer paso, aunque lento,  
                      no tropiece en su cariño<sup>108</sup>.

Ese proceso se dará en doña Inés que pasará del sentirse obligada, al agradecimiento, para finalmente, confesar que se ha enamorado del caballero:

DOÑA INÉS      El hombre que a la ventana  
                      halló don Alonso hablando, [...]   
                      es un caballero a quien,  
                      si importó disimular,  
                      ya me importa confesar  
                      que le estoy quiriendo bien (vv. 2461-2472).

<sup>108</sup> Moreto, 1999, vv. 563-570.

De este modo, se puede comprobar que la dama desdeñosa se ha visto vencida por las circunstancias y, al final, ha acabado enamorada del caballero que la pretendía. Pero no será ésta la única vez en la que el personaje se vea sumido en el enredo y en la que los presupuestos iniciales de los que partía se ven totalmente truncados.

Otra de las características más destacadas en doña Inés es su atrevimiento y audacia. Desde el principio de la obra, este personaje muestra una gran seguridad en sí misma y se cree capaz de dominar todas las situaciones. Sin embargo, el público, que tiene una visión completa de los hechos, es capaz de percibir cuán equivocado está el personaje, que, entretanto, con soberbia, cree seguir controlando todo lo que le rodea.

La primera vez en que esto se evidencia es cuando doña Inés y Beatriz, como tapadas, hablan con don Antonio y don Alonso. La protagonista, confiada en sí misma y en su inteligencia, está convencida de que los dos hombres no la han reconocido y comenta a su criada:

DOÑA INÉS           ¿No ha sido cosa graciosa  
no conocernos, Beatriz? (vv. 1025-1026).

A lo que le contesta la graciosa Beatriz:

BEATRIZ             Harto más graciosa cosa  
sería que, conocidas,  
disimulasen agora (vv. 1027-1029).

Es Beatriz quien por su avispada picardía es capaz de comprender realmente la situación y así también lo entiende el público que ha escuchado los apartes en el que los dos caballeros se ríen de la ingenuidad de las damas.

No es esta la única ocasión en la que la arrogante doña Inés se equivoca; sucede de nuevo cuando acepta dejarse cortejar por don Alonso a petición de su hermana. Cuando doña Ana le resume el contenido del papel que ha recibido de don Antonio y va a referirle lo que en él dice sobre don Alonso, se produce el siguiente diálogo:

DOÑA ANA           ... pero que importa advertir  
que, en equívoca sentencia,  
pide para hablar licencia...  
DOÑA INÉS         Dilo.



- DOÑA ANA                   ¿Qué te he decir?  
 Don Alonso, aquel soldado  
 que es de don Antonio amigo,  
 y asegura que es testigo  
 que está...
- DOÑA INÉS                   De mí enamorado.  
 Siempre recelo he tenido  
 que aqueste por mí se muera (vv. 1934-1943).

La presuntuosa doña Inés, una vez más, cree tener un conocimiento absoluto sobre lo que ocurre a su alrededor y está convencida de que don Alonso se ha enamorado de ella; sin embargo, en la escena anterior, el público ha podido presenciar la conversación entre los dos amigos y sabe que todo es un engaño urdido por los caballeros para averiguar a qué dama pretende el forastero. Como podemos comprobar, doña Inés considera que conoce exactamente el motivo de todas las acciones de los que la rodean, aunque realmente es un títere más de una situación cada vez más confusa y enrevesada.

Doña Inés cree que puede provocar los celos de don Antonio, que puede utilizar a don Diego para sus propósitos y también a don Alonso, igual que confía en estar por encima del sentimiento amoroso. Pero es como todos los demás personajes: una víctima más de la situación. Finalmente, cuando, a punto de concluir la obra, don Diego sale de su escondite, se da cuenta de cómo todos sus esfuerzos por mantener su honor intacto han sido en vano, doña Inés confiesa:

¡Qué poco importa, qué poco  
 ni la advertencia ni el juicio  
 puesto que la mala suerte  
 obra en lo más prevenido!  
 Dilincuenta soy sin culpa  
 y tal lo que ha sucedido  
 por mí me deja, que ignoro  
 si soy la misma que he sido (vv. 2341-2348).

A través de esta intervención, se contempla cómo el personaje toma conciencia de lo que el público sabía desde el principio: en ningún momento doña Inés ha dominado la situación, y de poco le sirve su determinación e iniciativa cuando sus suposiciones son absolutamente erróneas. La suerte y la casualidad han acabado vencéndola y toda la

confianza que tenía en su determinación y audacia se ha desplomado. Es en ese momento cuando logra tener una verdadera aproximación a la realidad que le llevará a admitir incluso sus sentimientos por el forastero.

En la creación de esta figura se han adoptado los rasgos convencionales atribuidos a las damas protagonistas en las comedias del Siglo de Oro. Ahora bien, el autor ha sabido dotar a doña Inés de unos rasgos propios que la singularizan y particularizan. No hay en la comedia áurea un intento de profundizar en la psicología del personaje puesto que aquello que garantizará el éxito de la comedia será, más bien una buena confección del enredo y de la acción; sin embargo, ello no significa que los caracteres de la comedia áurea se conviertan en meras caricaturas, todos ellos tienen rasgos propios que los humanizan y los hacen reales pese a que no se dé la importancia a la descripción de los procesos psicológicos como pasaría, por ejemplo, en el teatro decimonónico<sup>109</sup>.

Doña Ana, la hermana de doña Inés, tampoco se aleja de lo típico en el teatro áureo. Sin embargo, aparece como opuesta a su hermana. Frente al desprecio por el sentimiento amoroso de ésta, doña Ana se presenta como una dama enamorada que reclama su derecho a amar. Así lo expone en las décimas que pronuncia quejándose de los reproches que le hace su hermana:

También tú tendrás pasión  
sin que te la riña, hermana.  
¿Qué te he hecho esta mañana  
que infamas mi condición?

<sup>109</sup> Conviene aquí recordar las acertadas palabras de F. Pedraza y M. Rodríguez: «Los protagonistas de las obras maestras de la comedia tienen más envidia de la que comúnmente se les atribuye. Invitamos al lector a tomar un texto como *El caballero de Olmedo*. En él no va a encontrar —¡ni falta que hace!— un carácter complejo. Don Alonso responde a lo que siempre resulta ser el galán: noble, enamorado, valiente, gallardo, etc. Pero no se trata de una caricatura ni de un ser de cartón-piedra. Su personalidad de galán convencional se enriquece a medida que avanza la obra hasta llegar a ser un personaje que encarna el juego mítico, pero fatal y diario, entre Eros y Thanatos. El hecho de que el autor no haya plasmado la reacción psicológica del hombre ante la muerte, su horror y su rebeldía, no merma la profundidad del carácter y del mito. En él aparece, en cambio, la conciencia nebulosa de ser para la muerte que compañía a todos los humanos. Si tomamos una comedia como *La dama boba*, encontraremos una feliz mezcla de convención (el proceso de aprendizaje es casi milagroso por lo repentino) y afirmación clara, poética y honda de un fenómeno psicológico habitual: el de despertar de la sensibilidad a raíz de la experiencia erótica» (Pedraza y Rodríguez, 1980, p. 77).



que tengan igualdad estos desvelos,  
y, si celos te da, que le des celos (vv. 1168-1171).

En este pequeño fragmento se evidencia que es la criada quien le debe recomendar que actúe y quien le dice cómo hacerlo porque doña Ana no intenta poner remedio a lo ocurrido.

En el personaje de doña Ana se reúnen, como ocurría con doña Inés, los rasgos prototipos de la figura de la dama. Sin embargo, también se puede comprobar como el autor dota de rasgos propios al personaje. Por ello, con las figuras de doña Ana y doña Inés tenemos a dos damas igualmente nobles e igualmente bellas, aunque la sagaz, determinada e, incluso, vanidosa doña Inés se contrapone a su hermana, que es incapaz de actuar para procurarse ese derecho a amar libremente que reclama en sus décimas.

#### *Los galanes: don Antonio y don Diego*

Como sucedía en el caso de las dos damas también los galanes responden a un estereotipo. En su elaboración el autor simplemente sigue los patrones fijados por la convención de la comedia. Los dos caballeros, tanto don Antonio como don Diego, se caracterizan por su valentía, por su buen talle y por su preocupación por el honor. De hecho, el honor es lo único que parece preocupar a don Antonio desde su primera aparición en escena en la que vierte un montón de reproches sobre doña Ana que ha aceptado un papel amoroso por equivocación:

Quien a la satisfacción  
en agravio conocido  
negar no sabe el oído  
no quiere tener razón.  
Yo lo escuché, yo lo vi,  
y desto mi agravio sé.  
Mal agravio le llamé,  
que aún no soy dueño de ti,  
que mi obligación cumpliera  
tu libertad castigara,  
cualquier estorbo quitara  
cualquier lazo rompiera.  
El hombre que es como yo  
aun cuando más quiere bien,

sufre muy mal un desdén.  
Mirá qué hará quien no amó (vv. 250-265).

Para preservar su honor don Antonio llega a negar que haya amado a doña Ana, porque admitir tal relación sería también admitir el agravio y el honor maltrecho por la infidelidad de la dama. Si no existía tal relación, la dama realmente no le ha ofendido y el galán puede verse libre de un agravio a su honor, de ahí que la única solución posible al conflicto en ese momento sea la de la ruptura de la pareja.

Junto al sentimiento del honor que le obliga a desdeñar a doña Ana y también a batirse en duelo con don Diego, el otro rasgo que caracteriza al personaje son sus celos, que aunque don Antonio se quiera negar a admitir son evidentes:

- DON ALONSO No es mucho mejor hablar  
claro y decir que la adoras  
y que aquestos desconsuelos  
te han nacido de los celos,  
que penas, gimes y lloras.  
Si estás ardiendo en su llama,  
debe tu muerte a su mano, [...]
- DON ANTONIO Los celos no hay entendellos,  
y siempre a todos oirás  
que se siente mucho más  
confesallos que tenellos (vv. 895-919).

Pese a estos celos, don Antonio sabe ser galante cuando se da cuenta de que no tienen ninguna razón de ser. Entonces don Antonio hablará a su dama, doña Ana, como los mejores galanes de comedia alabando su belleza y mostrando su amor por ella:

- DON ANTONIO Otra vez vuelvo, doña Ana,  
tan tuyo que soy el propio  
que fui, a pesar de mí mismo,  
mariposa de tus ojos,  
que tan rendido te quiero,  
que tan humilde te adoro  
que, si en el favor me pido,  
en los desdenes me cobro.  
No hablemos en nuestras quejas,  
si me quieres, yo te adoro,

pues el repetirlas menos  
es descanso y es ahorro (vv. 2058-2069).

Don Diego, el protagonista masculino de la obra, como todos los galanes se caracteriza por su bizarría y por su destreza en el manejo de la espada. Por ello, don Alonso lo definirá tras haber combatido con él y su criado como «hombres de valor» (v. 837). Sin embargo, de igual modo que es tan valiente en los lances con otros caballeros en los retos amorosos no muestra tanta seguridad, y el miedo parece apoderarse de él ante la presencia de la decidida doña Inés. Tanto es el miedo que siente el caballero en presencia de la dama que el propio Toribio se ve obligado a darle ánimos:

DON DIEGO	(Mas, ¡qué rigor!) Pero el ver que tan enojada estáis. (¡Notable mujer, por Dios!)
TORIBIO	Ten valor, pléguete Cristo (vv. 1084-1087).

En este sentido don Diego recuerda al Mireno de *El vergonzoso en palacio* o al Teodoro de *El perro del hortelano*, que no saben muy bien cómo actuar en presencia de las damas a las que pretenden.

Como en don Antonio, la otra gran preocupación que rige el modo de actuar del personaje es el sentimiento del honor. Tanto es así que, cuando por fin descubre que don Antonio no pretende a su dama, decide seguir el duelo como explica en el siguiente aparte:

DON DIEGO	(La competencia averigüé, luego el otro de la primera pendencia es de doña Inés galán. Pues, aunque decir pudieran que yo sirvo a doña Inés ocasión para que fuera mi amigo, pues no le ofendo, el reñir con él es fuerza por si me engaña y porque si en algún tiempo se llega a saber que me habló aquí es conocida bajeza no haber sacado la espada, y no quiero que se vuelva
-----------	---

satisfecho y sin reñir  
 y a mí me sirva de ofensa  
 el tener celos del otro  
 y que éste de mí los tenga.) (vv. 1622-1640).

En la configuración de estos dos personajes no se puede encontrar por lo tanto ninguna aportación original del autor. Son probablemente los personajes de la comedia que más que por su caracterización se podrían definir por su función, son meros actantes puestos al servicio de una única acción: conseguir el amor de la dama a la que pretendan sin que su honor se vea maltrecho.

*El galán suelto: don Alonso*

un galán más cuyo único papel, de modo distinto, es embrollar hábilmente el enredo por varios sistemas, desentendiéndose de él cuando se desenlaza en la comedia<sup>110</sup>.

El personaje más original de toda la comedia es don Alonso, peculiar galán suelto que se encamina ya hacia el figurón. Don Alonso es presentado en su primera aparición como amigo de don Antonio. Es muy probable que desde un primer momento el público se crea ya a simple vista unas determinadas expectativas sobre el personaje que veía sobre las tablas. Por su manera de vestir, por ejemplo, deduciría su pertenencia a una determinada categoría social y por el hecho de ser amigo del galán, en el caso de don Alonso, debía de intuir que podía participar de sus mismas características. De este modo, don Alonso, como amigo de don Antonio, debía, por lo menos, pertenecer a su mismo estatus social y, por lo tanto, también tener esas características más o menos convencionales que se espera de un personaje de esa índole.

Nobleza, bizarría y valentía, son los rasgos que caracterizan, generalmente, a todo galán, de igual modo que también se espera de él que esté enamorado o pueda estarlo. Sin embargo, en su primera aparición don Alonso ya rompe con estas expectativas y se nos presenta como poco menos que un fanfarrón cuya concepción del amor está más cercana a la del gracioso Toribio que no a la de don Antonio o don Diego. Y es que en esa primera aparición don Alonso da a entender que él, al contrario

<sup>110</sup> Serralta, 1988b, p. 83.

de lo que suele ocurrir con el galán de las comedias, no es fiel a una dama, sino que tiene sucesivos romances, de tal manera que cuando se cansa de la dama simplemente la deja sin más:

DON ALONSO Yo vivo muy desahogado:  
por cualquiera mujer muero,  
tantas veo cuantas quiero.  
Me aconseja mi pecado:  
«Déjala como quisieres;  
haz tu gusto, aunque sea injusto.»  
No hay en los humanos gusto  
como dejar las mujeres.  
A mí nunca me pesó  
verme olvidado dejar;  
lo que me da gran pesar  
es el no dejallo yo (vv. 438-449).

Evidentemente, esta no es la actitud que se espera de un galán. Su concepción nada idealizada del amor, junto con cierto aire fanfarrón y soberbio que traslucen sus palabras<sup>111</sup>, lo alejan de la actitud noble que se espera de un galán de comedia<sup>112</sup>. Tanto es así que su propio amigo le reprocha con las siguientes palabras su ridícula manera de actuar que mueve más a la risa que no a la emulación:

DON ANTONIO Tendrá siempre esa opinión,  
tan fácil y acomodada,  
aun cuando más celebrada,  
risa, mas no imitación.  
Dime, por tu vida, ¿quién,  
sin gran nota de grosero  
aun con achaque ligero,  
deja una mujer de bien? (vv. 458-465).

<sup>111</sup> Es precisamente la confianza en sí mismo y cierta soberbia uno de los rasgos que se destacan del figurón (Lanot y Vitse, 1976, p. 205).

<sup>112</sup> Hay galanes de comedia que al estar insertos dentro del marco de la comedia cómica pueden romper una determinada ley del decoro, sin embargo, lo que se quiere destacar en el caso de don Alonso es que no es una ley sino varias las que se quebrantan de tal modo que el personaje se distancia del galán prototípico.



Y aquí tenemos un elemento que daría pie a relacionar a don Alonso con el figurón: su actitud y sus modos mueven a la risa<sup>113</sup>. Es más, don Alonso es definido por los restantes personajes de la obra, tanto por sus palabras como por su manera de actuar, como un personaje extravagante y hasta cierto punto ridículo. No solo su propio amigo no se toma en serio sus palabras y se mofa de ellas, sino que Beatriz también habla despectivamente de él (le llamará incluso bobo, v. 2055) y doña Inés no puede más que reírse ante la absurda y torpe declaración de amor de don Alonso:

DOÑA INÉS           (A cólera me provoca *Aparte*  
y a risa cuanto le escucho.) (vv. 2197-2198).

Y lo llega a calificar como «loco»:

DOÑA INÉS           ¿Es posible que librarme  
de aqueste loco he podido  
que hace gala el desenfado  
y valor lo desabrido? (vv. 2257-2260).

Igualmente exagerada parece su valentía, que también se convierte en grotesca. Don Alonso parece estar siempre dispuesto a empuñar la espada, incluso cuando no es necesario y así su última aparición en la tercera jornada, exaltado y queriendo batirse en duelo cuando las parejas ya están concertadas, en vez de despertar la admiración en el espectador, lo que causa es su hilaridad. Y este provocar la risa, junto con el hecho de que se le dibuje como un personaje extravagante de acciones exageradas y poco medidas por su confianza en sí mismo, le acerca al figurón.

En este sentido, don Alonso puede ser visto como un «galán suelto» en los términos que lo define Serralta: se trata de un quinto personaje que nació en la comedia probablemente consecuencia del desgaste de una estructura de dos galanes y dos damas y que, en principio, vendría con su participación a embrollar y aumentar el enredo; además al final de la obra, quedaría «suelto», es decir, mientras que galanes y damas acababan contrayendo matrimonio, el galán suelto no llega a casarse<sup>114</sup>. Este

<sup>113</sup> En su artículo sobre el figurón Lanot y Vitse destacan, precisamente, la función del figurón dentro de la comedia de provocar la risa (Lanot, 1980, pp. 141-142).

<sup>114</sup> Serralta, 1988b, p. 85 y p. 89.

tipo de personaje, en palabras de Serralta, además iría adquiriendo unos matices ridículos que constituirían el germen del tipo del figurón<sup>115</sup>.

Don Alonso ejemplificaría con sus peculiaridades un paso más en esta evolución del galán suelto hacia el figurón y recuerda un tanto a su tocayo de *No hay burlas con el amor*. En él no se puede observar uno de los rasgos característicos que Serralta señala en el galán suelto que es el de pretender a la misma dama que el galán de la comedia. Y, sin embargo, como se ha indicado al hablar de los mecanismos del enredo, don Alonso continúa actuando como un obstáculo a la relación de su amigo con la dama. Por otra parte, ya se ha destacado como los rasgos del personaje provocan la risa y resultan ridículos, lo que va más allá de lo que se puede observar en el galán suelto. Pese a ello, no se puede considerar a don Alonso como un figurón pues en su elaboración los rasgos extravagantes y ridículos no están ponderados o exagerados hasta el punto de que el personaje sea creado para mover única y exclusivamente a la risa como sí sucede en el caso del figurón.

#### *La pareja cómica: Toribio y Beatriz*

Figura característica y arquetípica de la comedia española, [el gracioso] es el encargado de poner el contrapunto cómico a las acciones graves de su señor, a quien ayuda. Desarrolla normalmente también una acción amorosa con la criada de la dama, que a veces se comporta como “graciosa” [...] El gracioso dotado de un fino sentido del humor, irrumpe con chistes y donaires en la escena. Sus rasgos contrastan con los de su señor; al idealismo y la nobleza de éste contraponen su sentido práctico de la vida; su sensatez, su cobardía, no reñida con las bravuconadas, y su picardía contrastan con los rasgos antitéticos que caracterizan a su señor<sup>116</sup>.

Los dos graciosos, Toribio y Beatriz, son un importante agente de la comicidad de la obra, aunque, como se ha visto, no el único. Estos dos personajes se encargan, al igual que en *No hay bien sin ajeno daño* y tantas otras obras del momento, de añadir un nuevo punto de vista a

<sup>115</sup> Una vez resumidas las características esenciales del «galán suelto» al final de su artículo, pregunta Serralta «¿No les “suenan” todo esto a los conocedores del teatro aurisecular? ¿No son estas características, aunque intensificadas y multiplicadas por una hiperbólica deformación creadora, las que definen a otro tipo mucho más conocido de la Comedia contemporánea y posterior, el tipo de *figurón*?» (Serralta, 1988b, p. 91).

<sup>116</sup> Sirera, 1982, pp. 69-70.

la situación que viven sus amos, a partir de sus comentarios sobre, por ejemplo, lo inverosímil o lo gracioso de la situación. En algunos lugares se ha definido al gracioso como contrafigura de su amo, en cuya caracterización se opone, como bien resume Arellano:

Es sin duda la contrafigura del galán a menudo, y opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización caballerescas del galán<sup>117</sup>.

La crítica, además, ha destacado que uno de los aspectos que suele aparecer en la configuración del criado es una cobardía que se opone a la valentía y arrojo que muestra su amo en cualquier situación<sup>118</sup>. Es cierto, que al inicio de la comedia se menciona el temor al agua que siente Toribio, pero no parece que sea resultado de un ánimo cobarde. Es más, así como transcurra la comedia el personaje actuará tan valientemente como don Diego, de tal manera que si en don Diego la defensa de su honra le hace desenvainar la espada, esa misma preocupación impulsará a Toribio que explicará:

Yo, en quien no se ha reparado,  
a los dos advertir quiero  
que ni el mayor caballero  
me la gana en ser honrado.  
Dos veces aquí de lado  
estoy deste caballero  
por venir con él, primero,  
y, después, por su criado.  
Esto es en vuestra mohína  
lo que no es de fee que ha de ser  
siempre el criado gallina (vv. 772-783).

Toribio, en consecuencia, muestra la misma valentía y arrojo que su señor, y su modo de actuar está condicionado por la misma preocupación por el honor que motiva a su señor.

Tampoco se puede afirmar que el gracioso de esta comedia sea un compendio de vicios frente a la suma de virtudes que caracterizan a su señor: Toribio no es ni glotón, ni mentiroso, ni actúa únicamente para

<sup>117</sup> Arellano, 1995, p. 128.

<sup>118</sup> Montesinos, 1969, pp. 21-64.

conseguir un bien material. Por ello no se puede sostener que el personaje esté configurado para parecer el opuesto a su amo. Se confirman de este modo las palabras citadas anteriormente de Arellano que negaban este rasgo y defendían que el gracioso es más bien una contrafigura. Mediante el gracioso se consigue dar un punto de vista diferente sobre los acontecimientos que tienen lugar en la obra. En el caso de la presente comedia, por ejemplo, Toribio proporciona con sus comentarios una visión realista que se contrapone a la visión idealista de su señor. Así Toribio representa una concepción un tanto materialista del amor que contrasta con la idealización y con ese enamoramiento de oídas que ha vivido su señor:

Mire, aunque lo parezco, no soy loco,  
del amor y los celos sé muy poco.  
Al pecado y al hambre de una suerte,  
cuando vida procuran, les doy muerte. [...]  
pues sepa que estos mismos pareceres  
el hambre me remedian de mujeres.  
Si es poquito el dinero,  
lo más barato quiero;  
si es tanto que su guarda pide llave,  
una moza amponaza bien me sabe;  
mas, si no tengo blanca,  
guardo de pecar la puerta franca (vv. 1209-1236).

De todos modos, hay que tener en cuenta que esta concepción no dista mucho de la que tiene don Alonso, con lo que no es cierto que sean este tipo de comentarios exclusivos de los graciosos<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Arellano en su ya tan citada obra en este trabajo *Convención y recepción en el teatro clásico* demuestra como muchas de las generalizaciones que se han hecho sobre el teatro del Siglo de Oro no tienen validez universal para todo el teatro, ya que se cumplen en todos los géneros de la época. Una de estas generalizaciones es la que hace referencia al decoro del que se cree que participan por igual todos los personajes de la comedia del Siglo de Oro; sin embargo, no siempre el galán de la comedia se caracteriza por una concepción idealizada del amor y pone los ejemplos de Riselo de *El acero de Madrid* o del desdenoso don Alonso de *No hay burlas con el amor* (Arellano, 1999, p. 56). Es decir, también una concepción no idealizada del amor, más carnal y más erótica se puede encontrar en otros galanes de comedia lo que no permite considerarla como exclusiva de los graciosos en los que, por otro lado, suele ser prototípica.

Quizás el fragmento en el que con más claridad se ejemplifica como más que un opuesto a su señor, Toribio se construye como su contrapunto, sea el diálogo con que da inicio a la comedia, cuando ambos describen ese Madrid al que han regresado después de tiempo de ausencia:

- DON DIEGO        ¡Qué hermoso está Madrid!  
                           ¡Qué lindas calles! ¡Qué Plaza  
                           envidia al anfiteatro  
                           donde la impiedad romana  
                           quiso que en bárbaro duelo  
                           corriese la sangre humana  
                           tanta igualdad con los brutos?
- TORIBIO            Del oro, fue edad sagrada,  
                           en esta, que es tan de hierro,  
                           pues solo hierro se labra,  
                           y cuesta dinero el ver  
                           solo ocho reales en plata,  
                           más bárbaros, más crueles  
                           el espectáculo aguardan  
                           de un ahorcado a quien un hombre  
                           da la muerte. Cosa estraña  
                           que sin cólera o afrenta,  
                           con tal cuidado y tal ansia,  
                           aprenda un hombre a verdugo  
                           y hay quien pretenda la plaza.
- DON DIEGO        Así la paz se conserva.
- TORIBIO            Bien la paz se conservara  
                           sin ahorcados, pues hay purgas  
                           y pues hay en Flandes balas,  
                           holandeses en las Indias  
                           y franceses en Italia;  
                           que médicos y enemigos,  
                           de tal manera nos gastan,  
                           que será milagro presto  
                           hallarse un hombre en España.
- DON DIEGO        Deja esas cosas, acaba.  
                           Mira qué aliñado cuarto (vv. 53-84).

Gracias a estos versos, se puede constatar que mientras don Diego aporta la alabanza, la idealización de lo que ve, dando importancia únicamente a los aspectos positivos, Toribio ofrece una apostilla realista

que complementa la visión idealista de su señor. De este modo, los comentarios y precisiones de Toribio brindan un nuevo punto de vista, probablemente más próximo a la realidad y que complementa la visión ofrecida por el galán.

Comentarios de esta misma índole los habrá también referidos a las aventuras que con su amo vive, de tal manera que aporta sobre ellas una reflexión irónica o cómica. En este sentido se puede entender su coletilla «pues no asamos ya pringamos» (v. 635) cuando todavía no han conseguido entablar conversación de las damas y les retan a duelo. Y el mismo efecto cómico adquiere la segunda escena de ocultamiento en el jardín cuando en boca de Toribio es descrita como un gran cuadro que podría ser expuesto cerca de la iglesia de la Victoria:

¡Oh, si Vicencio Carducho,  
a su mano hazaña poca,  
este jardín dibujara  
y a todos siete pudiera  
colorirnos de manera  
que la intención nos copiara!  
Solo a pincel tan de ley,  
que con el vulgar refrán,  
cuantos le vieren dirán  
que lo puede ser del rey,  
si pudiera permitir  
imposible tan curioso.  
¿No fuera cuadro donoso  
y muy para hacer reír  
ver al que ver no podemos  
a su doña Ana pegado,  
muy tierno y muy confiado,  
hacer de amor mil extremos,  
y a otro lado del país  
decir que nunca ha engañado,  
preciado mucho de honrado,  
al señor don Belianís,  
nunca los dos diferentes  
iguales en los extremos,  
cuando la mira entre ceños  
y ella responde entre dientes;  
y a ti en un lejos, después,  
corrido de haber comprado

con el dinero que has dado  
 los celos de doña Inés;  
 y a mí, que me estoy riendo  
 de cuanto estoy escuchando;  
 a Beatriz, que está pensando  
 y en cuanto piensa mintiendo?  
 ¡Qué fuera ver esta historia!  
 ¡Qué de poblazo juntara  
 si en un lienzo se colgara  
 enfrente de la Vitoria! (vv. 2199-2236).

La capacidad de observación de la realidad por parte de Toribio supera la de su amo, de tal modo que el gracioso tiene una idea más exacta de todo lo que ocurre a su alrededor y es capaz de extraer de ello el matiz cómico o irónico. Por ello, mientras que su amo se muere de celos, a él la imagen le parece digna de aparecer en un cuadro, por lo sorprendente y singular.

Aludiendo a la comicidad del gracioso, Arellano destaca que se debe tener en cuenta que

su actuación se liga otra vez al género: precisamente las comedias de capa y espada se caracterizan en este punto por la extensión del agente cómico y la subsiguiente debilitación del gracioso que en ningún caso será el agente cómico exclusivo<sup>120</sup>.

Esto que señala Arellano se da también en la presente comedia, en primer lugar porque la comicidad de la obra nace principalmente de las situaciones creadas a partir del enredo y en las que, sin querer, se ven inmersos los protagonistas. Además también actúan como agente cómico otros personajes de la obra como el estafalario don Alonso; la soberbia doña Inés, tan segura de sí misma y al mismo tiempo tan equivocada; o el asustado don Diego, muy diestro con la espada y muy dispuesto a aceptar un duelo, pero tan temeroso a la hora de hablar con doña Inés. Por lo tanto, Toribio es un agente más de la comicidad y, de hecho, su función cómica se ve reducida en este caso a los breves comentarios irónicos que pronuncia relacionados con los propios acontecimientos escenificados.

<sup>120</sup> Arellano, 1995, p. 128.

Toribio no puede ser definido ni como un goloso, ni como un cobarde o un bravucón, ni tampoco como el personaje en el que recae toda la comicidad de la comedia. Más bien se le puede definir como el compañero inseparable de su señor, su confidente y el encargado de ofrecer un punto de vista más realista, u, en otras ocasiones, irónico o cómico, sobre todo lo que transcurre en la comedia.

Pícaro, sagaz, embaucadora e intrigante es Beatriz, la criada de doña Ana y doña Inés, que actúa como un mecanismo más al servicio del enredo. Con sus mentiras y ardides se encarga de intentar manipular los movimientos de los otros personajes para obtener el mayor beneficio posible. Ejerce sobre todo como celestina intentando convencer a doña Ana para que cambie su actitud y muestre desdén hacia don Antonio, ya que cree que esta será la única vía para recuperar su amor:

BEATRIZ                    No digo yo, señora, que no quieras,  
                                   pero que ni te aflijas ni te mueras;  
                                   que tengan igualdad estos desvelo  
                                   y, si celos te da, que le des celos (vv. 1168-1171).

Y, simultáneamente, intenta conseguir que doña Inés se enamore de don Diego, alabando al caballero y describiéndole los síntomas de enamoramiento que cree ver en él:

Sí diría y, a fee mía,  
 que es la más linda persona. [habla de don Diego]  
 Hoy, señora, le topé  
 yendo a la Calle Mayor,  
 a la fee que él tiene amor,  
 bien en su agrado se ve  
 que querer hablarme a mí... [...]  
 Más que de hablar, gana induce,  
 señora, de hablar en ti.  
 Detenerme, preguntarme,  
 turbárseme y ofrecerme  
 a todo satisfacerme,  
 de lo que pasó informarme,  
 helarse a un tiempo y arder,  
 mudar mil veces color,  
 si esto no parece amor,  
 no sé lo que puede ser (vv. 2024-2041).



Actuando como mensajera entre su señora y el galán, Beatriz pretende conseguir alguna recompensa, de tal modo que no es una fidelidad a sus señoras lo que conduce su forma de actuar sino su propio beneficio económico.

Beatriz responde en su configuración a muchos de los rasgos prototípicos de la criada. Por ello, en este caso, más que la caracterización del personaje se debe tener en cuenta su doble función dentro de la obra: por una parte, su intervención en el enredo, y, por otra, la de servir como un agente de la comicidad junto con Toribio. Es decir, además de favorecer y ayudar a la creación del enredo, la otra función de Beatriz es servir de contrapunto a sus damas provocando también la risa. Si en ellas el amor y el honor se convierten en una cuestión que les ocasiona preocupación o incluso sufrimiento y pesar, Beatriz aporta su propio punto de vista de tal manera que el amor para ella es convertido también en una transacción comercial de la que debe obtener beneficio, mientras que se burla de las convenciones y limitaciones que crea el honor en sus damas implicándolas en situaciones conflictivas.

### 3.5. Versificación

JORNADA I		JORNADA II		JORNADA III	
1-246	Romance en a-a	829-972	Redondilla	1735-2058	Redondillas
247-486	Redondillas	973-1030	Romance en o-a	2059-2113	Romance en o-o
487-574	Décimas	1031-1094	Redondillas	2114-2173	Décimas
575-578	Romance en a-e	1095-1249	Silva	2174-2257	Redondillas
579-720	Romance en a-a	1250-1252	Redondilla incompleta	2258-2397	Romance en i-o
721-828	Redondillas	1253-1260	Redondillas	2398-2489	Redondillas
		1261-1274	Soneto	2490-2537	Romance en o
		1275-1306	Silva	2538-2577	Octavas reales
		1307-1561	Romance en a-e	2578-2637	Redondillas
		1562-1734	Romance en e-a		

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
Redondilla	348	219	560	1127	42,73
Romance	392	486	243	1121	42,51
Silva	-	187	-	187	7,09
Décima	88	-	60	148	5,61
Octavas reales	-	-	40	40	1,51
Soneto	-	14	-	14	0,53
TOTALES	828	906	903	2637	

Como se puede observar en el esquema anterior, la comedia presenta versificación bastante sencilla. Se utilizan en ella, sobre todo, dos formas estróficas: la redondilla y el romance, que suponen 2284 versos del total de 2637 que tiene la comedia. Otras formas estróficas que aparecen son la silva, la décima, la octava real y en una ocasión el soneto. Por otra parte, el análisis métrico que se ofrece de esta obra muestra una clara coincidencia entre lo que ocurre en esta obra y lo que se vio que se producía en *No hay bien sin ajeno daño*.

La redondilla se utiliza profusamente en las tres jornadas y ello indistintamente de que el tema que se aborde en las intervenciones sea o no amoroso. Se contravienen de este modo una vez más los consejos ofrecidos por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, puesto que la redondilla se utiliza con independencia del tema que se trate. Parece, sin embargo, que hay una tendencia a lo largo de toda la obra de emplear la redondilla en aquellos fragmentos en los que se produce un enfrentamiento entre dos personajes. Así, por ejemplo, la primera vez que aparece la redondilla es cuando se reproduce la discusión entre doña Ana y don Antonio (vv. 247-486) y de nuevo, la próxima ocasión en la que aparece, al final de la primera jornada, es cuando don Alonso y don Diego se enfrentan y acaban retándose a un duelo. Sin embargo, se trata de una tendencia y la redondilla es también el esquema utilizado principalmente por don Antonio cuando conversa con su amigo don Alonso (vv. 829-937, o vv. 1735-2058), o por el gracioso Toribio en su amena descripción de la escena del jardín (vv. 2200-2237). Incluso se utiliza este esquema estrófico, y no el romance como sugiere Lope, en la larga relación de don Alonso en la que pone al tanto a su amigo de lo sucedido en el duelo al iniciarse la segunda jornada.

No parece pues que en esta comedia, como en la otra aquí editada, que sea el tema el que condiciona la aparición de una determinada

forma estrófica. Así lo corrobora el uso de la segunda forma estrófica más frecuente, el romance, que aparece en la primera jornada en el soliloquio de don Alonso, sobre cómo debe actuar en calidad de amigo de don Antonio, o bien al final de la segunda jornada cuando aparece de su escondite don Antonio y tras denunciar la actitud de doña Ana se reta con don Diego.

Pese a que el uso de las redondillas no se acomoda a los temas de que en ellas se trata, hay que admitir el de la décima se acomoda a las recomendaciones lopianas. Pues en el primer caso en el que se usan se reproducen principalmente las quejas de doña Ana que aunque tiene más albedrío que un ave, un río o una fiera para amar, disfruta de menos libertad que ellos, con lo que se cumpliría el consejo de Lope de Vega de reproducir las quejas utilizando las décimas. Por su parte, en la segunda ocasión en la que aparece este esquema estrófico vuelve a ser en una escena amorosa que permite la reconciliación entre doña Ana y don Antonio.

Con esta única excepción anterior, que por otra parte, marca un cambio de tiempo en la acción dramática y un nuevo subnúcleo estructural, no parece, por lo tanto, que ni el tema ni los personajes que participan en las intervenciones sean los criterios que sigue el autor para adoptar una u otra forma estrófica. No se trata una vez más de que las estrofas se adapten a los *sujetos* sino más bien, como muestra la lectura de la obra, a su estructura. Es decir, cada vez que se produce una nueva etapa o secuencia de la comedia es cuando se produce el cambio de estrofa.

Si se toma de ejemplo la primera jornada, se podrá observar que en romance se narra el diálogo introductor que nos presenta a don Diego y Toribio recién llegados a Madrid procedentes de Ultramar y la aparición y conversación con Beatriz se produce también en la misma estrofa porque todo forma una unidad de sentido: la presentación de buena parte de los personajes y la introducción del tema amoroso. La desaparición del tablado de estos tres personajes y la aparición de doña Ana, doña Inés y don Antonio que van a introducir otra secuencia y otra línea de la acción, la que resulta de los celos de don Antonio, provoca un cambio de metro. Y lo mismo ocurrirá cuando se encuentren solas las dos hermanas y se deje la discusión amorosa para centrarse en las quejas de doña Ana. El siguiente núcleo temático el del hallazgo por don Alonso de don Diego bajo la ventana de Ana y la reprimenda por ello de doña Ana a Beatriz, supone el uso de otro tipo de estrofa. Finalmente,

se deja ese espacio y se pasa al del duelo lejos de la casa de la dama lo que se señala con un nuevo cambio de estrofa.

Todo parece indicar que en *Las doncellas de Madrid* como en *No hay bien sin ajeno daño* el cambio de estrofa serviría para avisar al público de un cambio de secuencia, de un cambio de núcleo temático, para indicarle que lo que seguía a continuación implicaba un eslabón más, una etapa más en el avance de la acción o en el desarrollo del enredo. El cambio de estrofa, además, permitiría llamar de nuevo la atención del público ante lo que se está representado, pues se cambiaría con ella el ritmo del parlamento de los personajes. No se produce, por lo tanto, una adecuación de las estrofas con el tema tratado, con los personajes o con las características del diálogo, sino más bien con la estructura de la comedia, agrupando los núcleos de acción, de tal manera que hay que considerar conjuntamente no solo los temas, el cambio de espacio y la entrada y salida de personajes para junto con la métrica constituir los núcleos estructurales de la obra. De este modo se entiende también que sean la segunda y la tercera jornadas las que mayor variedad estrófica muestran. En ellas los lances, los engaños, los sucesos que aumentan el enredo se siguen uno tras otros yuxtapuestos y a ritmo vertiginoso, del mismo modo que las estrofas y los cambios de ritmo.

### 3.6. *Presentación del único testimonio antiguo conservado: el manuscrito*

Un único ejemplar antiguo se ha podido hallar de esta comedia que ha sido, en consecuencia, el que se ha usado como texto base para la presente edición. Se trata de una copia manuscrita conservada en la Biblioteca Vaticana, más en concreto en el fondo Barberini Latini y bajo la signatura: 3 487<sup>121</sup>.

El volumen no tiene ningún tejuelo y aparecen en él tres piezas teatrales dispuestas en el siguiente orden: la comedia *Las doncellas de Madrid* y dos entremeses atribuidos a Benavente: *El ventero* y *La capeadora*. El volumen, escrito con letra del siglo xvii y por una sola mano, presenta una única numeración continua desde el folio 1r hasta el 60v.

<sup>121</sup> En 1993, la editorial Reichenberger publica una edición de la obra a cargo del investigador John V. Falconieri, basada, como él mismo indica, en este mismo manuscrito. Como ya indicó Madroñal (1994), el deseo de difundir lo más rápidamente el hallazgo de este manuscrito, pudo llevar a su editor a cometer numerosos errores no solo en la aplicación de los criterios de edición que se anuncian, sino también otros más graves como la omisión de dos páginas del texto o lecturas erróneas del manuscrito.

Al final de la comedia se puede encontrar la siguiente frase: «Aca-  
vosse desscriuir esta comedia / a 30 de mayo 1632 y tiene toda / la  
comedia 2641 verssos». El número de versos de la comedia no coincide  
con el que tiene el manuscrito.

La comedia, que está comprendida entre el f. 1r. y el 48r, se encabeza  
del siguiente modo: «La gran comedia / de las Doncellas De Ma / drid.  
De Don antonio / sigler De Güerta. Ja / mas. Represen. / tada sacada. /  
Del original» y acto seguido se indica la siguiente lista de *dramatis personae*:

DON ANTONIO	DOÑA INÉS
DON ALONSO	DOÑA ANA, SU HERMANA
DON DIEGO	BEATRIZ, CRIADA
TORIBIO, CRIADO	

#### 4. CRITERIOS DE EDICIÓN

La premisa que ha guiado la edición de estas dos comedias es la de la actualización siempre que no afecte a la fonética. De esta premisa se deducen las actuaciones siguientes en los casos que a continuación se especifican:

##### *Aglutinaciones*

Se separan las palabras según uso moderno, aunque se mantiene la sinalefa aparecida, en *destas*, *desto*, *deste* o *desta* (vv. 144, 255, 573 y 671 de *DM*) de uso corriente en el castellano del siglo xvii y que convivía con las formas separadas (*de este*, v. 2148 de *DM*). Del mismo modo, se mantienen las aglutinaciones de *esotro* y *estroto* en todas sus formas (*DM*: vv. 161, 1661 y 2174; y *NHB*: vv. 293, 411, 2816 y 2837).

Siguiendo el mismo criterio, no se separa la aglutinación de preposición *de* más los pronombres personales de tercera persona *él* o *ella*. Se mantiene por lo tanto, la forma *dél* en las tres ocasiones en las que aparece en *DM* (vv. 36, 949 y 1933) y la forma *della* que se puede documentar tanto en *DM* (v. 1396) como en *NHB* (vv. 2035 y 2712). Sin embargo, tanto *DM* como en *NHB* evidencian la vacilación en los usos gráficos de la época pues las formas aglutinadas conviven con las no aglutinadas, y se puede documentar *de ella* en *NHB* (v. 1141) y en *DM* (vv. 746, 863 y 1830) y *de ellos* en *NHB* (v. 295).

Por otra parte, se mantienen separadas aquellas palabras que así aparecen en el texto base pese a que la norma actual indique lo contrario, ya que dejan constancia de que el proceso de lexicalización todavía no se ha concluido, como ocurre por el ejemplo en *NHB* con la palabra *bien venido* del v. 601.

##### *Vocales embebidas*

Se repondrán indicándolo siempre por medio de una nota a pie de página.

##### *Mayúsculas*

Las letras mayúsculas y minúsculas se transcriben siguiendo las normas del uso actual, por lo que se ha alterado el texto original siempre que ha sido preciso, reduciendo la proliferación de mayúsculas que caracteriza a ambos textos.

### *Acentuación*

Dado que en los manuscritos no se acentúan los vocablos, se ha aplicado la normativa actual según los casos añadiendo también la diéresis siempre que procede, como en los siguientes casos de *DM guella* } *güella* v. 1091; *alagueña* } *halagueña* v. 1188).

### *Puntuación*

Se ha seguido la norma académica vigente, mucho más rica y variada, capaz de regular pausas y cláusulas sintácticas que difumina la puntuación del siglo xvii, excesivamente confusa para un lector actual.

### *Erratas*

Todas las erratas evidentes se corrigen, dejando constancia de ello en una nota a pie de página.

### *Las grafías de las vocales*

a) *i, y*: se sustituye la *y* semivocal por *i*, especialmente en los diptongos. Cabe señalar que en estos casos es frecuente la vacilación (véase como para escribir una misma palabra se recurre a las dos grafías *cuydado* v. 293 *cuidado* v. 70 de *DM*). Asimismo, en posición inicial se procede a la misma corrección (*yngratitudes* } *ingratitudes*, v. 662 de *DM*).

b) *e*: se mantiene la duplicidad de esta vocal, producida por cuestiones etimológicas en la voces *fee* (vv. 745, 782, 1269, 2024 y 2028, de *DM*) y *vee* (v. 63 de *NHB*). Por otra parte, cabe tener en cuenta que si bien en *DM* no se produce vacilación y siempre aparece la forma *fee*, esta forma, sin embargo, es minoritaria en *NHB* que refleja las vacilaciones propias de la época y si en una ocasión se documenta la forma *fee* (v. 2838) la forma reducida *fe* aparece en dos ocasiones (vv. 1014 y 1814), de igual modo que también en dos ocasiones aparece la forma *ve* (vv. 1003 y 1679) frente a la única ya recogida de *vee*.

c) Se conserva el timbre original de todas las vocales, de ahí que se mantengan, por ejemplo, las siguientes lecturas de *DM resolución* (v. 2500) y *compustura* (v. 89). En el Siglo de Oro eran todavía frecuentes las vacilaciones especialmente de las vocales inacentuadas, producto de

la acción de otros sonidos<sup>122</sup>; así lo atestiguan también los siguientes ejemplos de *DM*: *averiguar* (v. 1897) y *aviriguar* (v. 1787) *siguir* (v. 176) y *seguidme* (v. 633), o bien, *seguro* (v. 748) y *sigura* (v. 399). Este tipo de indecisiones incluso hoy son frecuentes en la fonética vulgar.

#### *Las grafías de las consonantes*

a) *c, qu*: se procede a su actualización tanto en posición interior (*aquestan* } *acuestan*, v. 227 de *DM*), como en inicial (*quanto* } *cuanto*, v. 13 de *DM*).

b) *c, ç, z*: se moderniza en intervocálicas e iniciales (*vezino* } *vecino*, v. 234; *zierta* } *cierta*, v. 175; *çierra* } *cierra*, v. 160; *alcaçar* } *alcázar*, v. 97 de *DM*). La existencia de vacilaciones en los textos a la hora de transcribir la misma palabra nos indican que las tres formas sonaban igual. Fijémosnos pues en el caso de la palabra *vecino* que en *DM* aparece *vezino* (v. 234) o *veçino* (v. 236), o en la palabra *desprezio* (v. 652) que ha aparecido antes como *despreçio* (v. 430). Además en *DM* riman, por ejemplo, las formas *esperanza* (v. 419) y *mudança* (v. 420), lo que indica que estas grafías representaban a un único sonido.

c) *h*: hay omisión casi general de esta letra. Como se ve en los siguientes ejemplos de la edición de *DM* se añade en iniciales (*onor* } *honor*, v. 708 y 616, forma que vacila con *honor*, v. 702); en las intercalaciones (*aora* } *ahora*, v. 8; *moinas* } *mohínas*, v. 597); y en algunas exclamaciones como en *a infame!* } *¡Ah, infame!* (v. 1293), o bien, en *o quanto alas que les falta / laermosura suple elarte* } *¡Oh, cuanto a las que les falta / la hermosura suple el arte!* (vv. 101 y 102). En otras ocasiones se ha tenido que trasladar como en *haorcado* } *ahorcado* v. 67. Finalmente, se omite en aquellos casos que no concuerdan con la gramática actual como en *hamor* } *amor*, v. 679 de *DM*, forma que, por otra parte, ya había aparecido sin hache (*amor*, v. 520).

d) *b, u, v*: se vacila frecuentemente y se cometen erratas. Por ejemplo, se tiende a escribir con *b* palabras que en los diccionarios de la época no aparecen con esta letra; incluso asociándola al conglomerado *-mb-*: *imbençon* } *invención* (v. 1796 de *DM*). Se regulariza siempre su uso.

<sup>122</sup> Sobre esta vacilación en el timbre de las vocales átonas se hace eco Lapesa que constata su presencia a lo largo de todo el siglo XVI y que indica que en algunos casos estas vacilaciones también penetran en el siglo XVII, como se constata en la obra de Cervantes (Lapesa, 1984, p. 368).



Utilizando ejemplos de la edición de *DM*, se presentan a continuación los seis casos más importantes no sin antes señalar que incluso entre los mismos grupos existían fuertes inseguridades: el mismo vocablo se escribía a veces con *b*, otras con *v* (*alvedrio*, v. 514 y *albedrio*, v. 524; *toriuio*, v. 2 y *toribio* v. 161, de *DM*):

- uso de *u* en lugar de *v*: *seuillana* } *sevillana*, v. 16,
- uso de *v* en lugar de *b*: *varçelona* } *Barcelona*, v. 17,
- uso de *b* en lugar de *v*: *muebe* } *mueve*, v. 23,
- uso de *u* en lugar de *b*: *toriuio* } *Toribio*, v. 2.

e) *s*, *ss*: La distinción entre estas sibilantes sordas y sonoras ya no tenía vigencia en la época; así lo demuestra que en *DM* se produzca la rima de *meses* con *miesses* (vv. 2543 y 2544) y de *passa* con *casa* (vv. 2618 y 2619). Estas rimas, en consecuencia, permiten asegurar la identidad fonética de *s* y *ss*. Por ello se ha procedido también en este caso a la modernización ortográfica y la doble *ss* se transcribe siempre como *s* (*famosso* } *famoso*, v. 4 de *DM*).

f) *g*, *j*, *x*: Se resuelven estas variantes según el uso moderno. Se cambia la *x* velar por la actual *j* (*despexado* } *despejado*, v. 310 de *DM*); y lo mismo de *g* e *I* con respecto a la *j* (*jente* } *gente*, v. 32; *muger* } *mujer*, v. 182, ambos de *DM*). La identidad de sonidos la prueba, por ejemplo, la vacilación en *DM* de *muxeres* (v. 690) y *mugeres* (v. 676) o la rima de *preplexo* y *consejo* en la redondilla que comprende los vv. 1034 a 1037.

g) *Asimilaciones*. La asimilación de la *r* del infinitivo a la *l* del pronombre enclítico, dando como resultado el sonido palatal [ʎ], estuvo de moda en el siglo *xvi*, después desapareció, pero la facilidad con que procuraba rimas a los poetas del siglo *xvii*, hizo que se mantuvieran durante todo el siglo<sup>123</sup>. Por ser un fenómeno frecuente, se evita señalarlo en nota y tan solo se apunta el primero de los casos, pero se mantiene siempre por su imprescindible valor fonético. Ejemplos de este fenómeno en *DM* son *rogalle* (230), *dejallo* (v. 449), *estorballo* (v. 740), *entendellos* (v. 916), *confesallos* (v. 919), *tenellos* (v. 919), *pensallo* (v. 944), *hablalle* (v. 945), *sentillo* (v. 1016), *dalle* (vv. 1482, 2401), *hacello* (v. 1484), o *evitalles* (v. 1506). De

<sup>123</sup> «Aunque Garcilaso escribe *amalla*, tanto en la rima como en el interior del verso y aún en prosa, los poetas del *xvi* y de la primera mitad del *xvii*, en general, usan la asimilación sólo, o preferentemente, en la rima. En la segunda mitad del *xvii* Calderón ya escribe sistemáticamente *tomarlo*, *hacerle*, dejando *tomallo* o *hacelle* para la rima o para caracterizar el habla rústica. En la prosa la asimilación es menos frecuente y desaparece antes» (Cano, 2004, p. 867). Para más información sobre este fenómeno consúltese también Lázaro Mora, 1978-1980, pp. 267-283.

todos modos, cabe destacar que la forma asimilada es la menos frecuente, así por ejemplo en *DM*, frente a estos 15 casos encontrados de asimilación hay 41 en los que en el mismo contexto no se produce. Además, hay que tener en cuenta que de los 14 casos en los que se produce la asimilación 5 de ellos se producen a final de verso y sirven para facilitar la rima. Y lo mismo ocurre en las restantes comedias del autor donde la vacilación se produce aunque es la forma no asimilada la que tiene una mayor frecuencia de aparición; tanto es así que en el caso de *NHB* solo en una ocasión aparece la forma asimilada en el v. 2332 («dejalla») y porque así se mantiene la rima con el verso anterior acabado con la palabra «halla», en los restantes 71 casos no se produce la asimilación<sup>124</sup>.

h) Metátesis. Otro fenómeno corriente en la lengua del xvii era la metátesis de la *d* final del imperativo y la consonante del pronombre enclítico de la tercera persona, como ocurre en *conocelde* (v. 1435 de *DM*), *el decilda* y *el juzgaldo* (vv. 1901 y 2749 de *NHB*). Esta forma de indudable valor arcaico y, como se ha mencionado, frecuente en la literatura del Siglo de Oro, solo se documenta en estas ocasiones.

i) Los grupos consonánticos cultos. En la época no era infrecuente que la deslatinización de los grupos cultos (originada por la dificultad que entrañaba su pronunciación) conviviera con su conservación. También las dos comedias que aquí se editan permiten observar la vacilación que se produce en su conservación o reducción. Así en *DM* junto vocablos como *elección* (v. 274), *Vitoria* (v. 2236), *satisfacción* (v. 2139), etc., muy corrientes en el xvii se lee *cauptiva*, v. 656 donde el grupo no ha sido simplificado. Como el hecho de mantener o reducir el grupo culto refleja las vacilaciones de pronunciación de la época, se respetan en todos los casos las voces originales. Por ello en la misma comedia se puede leer *docte* (v. 561) y *dote* (v. 557).

Por otra parte, esta reducción de la segunda consonante de los grupos cultos también afectaba al grupo *-ex-* pronunciado *es* ante *t* (véase en *DM* *estremos*, v. 2222 o *estraña*, v. 2249) y con vacilación frecuente ante *p* como se muestra *DM* donde aparecen las formas *esperiencia* (v.

<sup>124</sup> Esta vacilación se puede documentar en otros autores de la época como demuestran los siguientes ejemplos: en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina (2005) aparecen tanto formas con asimilación como el *navegalle* del v. 42, como formas sin asimilación, como el *lucirlas* del v. 564; igualmente en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón se encuentra tanto la forma *componello* (v. 275), como la forma verbal *pedirtles*, v. 1689; y en *La viuda valenciana* conviven dos formas verbales como *pensallo*, v. 582, y *encerderla*, v. 1284 (Lope de Vega, 2001b).

1197) y *experiencia* (v. 1179). En la lengua popular del siglo XVI ya se pronunciaba la *x* latina como *s*, y así lo recogen como norma no sólo filólogos de la talla de Nebrija o Covarrubias, sino poetas que van desde Garcilaso hasta aquellos que escribían en el último tercio del XVII como Antonio de Solís o contemporáneos de nuestros autores como Quevedo o Lope. De nuevo aquí, se mantienen las voces originales por reflejar la pronunciación de la época, y sólo se da cuenta en nota a pie de página en aquellas que se considere oportuno.

#### *Las abreviaturas*

Se deshacen siempre incluso las referidas a los nombres de los personajes.

#### *Los arcaísmos*

Se mantienen y no se modifican toda una serie de arcaísmos propios de la época:

*Agora*: Durante el Siglo de Oro esta voz derivada de la fórmula latina *ac hora*, ya habría perdido su diferente matiz de significado con respecto a *ahora*, derivado de *ad hora*; por ello, en *Aut* la entrada «*agora*» remite sin más a «*ahora*». Por lo tanto, en el siglo XVII ambas formas se utilizaban indistintamente con el mismo significado. Así lo corroboraría la alternancia que se produce en las dos obras que a continuación se editan (en *DM* se pueden documentar 38 *agora* frente a 1 *ahora*, mientras que en *NHB* se encuentran 17 *agora* y 14 *ahora*).

*Ansí*: En la lengua de la época era frecuente la aparición de este arcaísmo junto a la forma más moderna *así*. De hecho, ambas formas conviven en las dos comedias que se editan a continuación; de este modo, en *DM* se puede hallar tanto la forma «*ansí*» (vv. 73 y 1116) como la forma *así* (vv. 1226 y 1515), de igual modo que en *NHB* se puede documentar la forma *ansí* (vv. 181, 217, 961, 1242, 1425, 2307...) y la más moderna *así* (vv. 449, 795, 844, 1284, 1569, 1858...)

*Aquese*: Forma arcaica equivalente al actual demostrativo *este*, utilizado en la comedia del Siglo de Oro, como otros arcaísmos, por conveniencias métricas. Su uso ya era bastante reducido durante el s. XVII como ejemplifican en las cuatro comedias de autoría única del autor ya que solo en tres ocasiones aparece esta forma arcaica (en *DM*, v. 2524; y en *CB*, vv. 1117 y 2159).

*Aqueste*: Como en el caso anterior, este arcaísmo en todas sus formas convivía con el determinante *este* que actualmente se utiliza. Si bien

es cierto que tal forma aparecía también en los textos en prosa, no se puede descartar que su presencia en los textos en verso esté relacionada con la necesidad de ajustar el cómputo silábico<sup>125</sup>. Así lo corroboraría su aparición en las dos comedias que se van a editar, ya que si en ambas aparecen tanto una forma<sup>126</sup> como la otra<sup>127</sup>, lo cierto es que el número de ocasiones en las que aparecen las formas más modernas es muchísimo más numeroso.

*Beldad*: Este arcaísmo equivalente a ‘belleza’ ya había sido prácticamente substituido en la lengua del Siglo de Oro, pero todavía se mantenía con frecuencia en la lengua literaria. Tan solo en dos ocasiones se ha podido documentar tal forma en la obra *NHB* (vv. 1034 y 2635).

*Prieta y aprieta*: Estos dos arcaísmos convivían con las actuales formas monoptongadas *prisa* y *aprieta* que durante el siglo XVII empezaron a ser mucho más usuales<sup>128</sup>. *Prieta* y *aprieta* siguen apareciendo en los textos escritos de la época; sin embargo, cabe notar que su presencia es mayor en los textos teatrales y líricos lo que delata que su uso en estos casos se deba probablemente a cuestiones de rima. De hecho, en ambas comedias editadas estas formas aparecen siempre a final de verso: en *NHB prieta* (v. 1710) permite la rima asonante con *vuelva*, y *aprieta* (v. 1728) la hace posible con *fuerzas*; mientras que en *DM prieta* (v. 1596) facilita la rima con *queda*.

### *Los láismos y leísmos*

En la lengua del Siglo de Oro era frecuente la aparición de láismos y leísmos. Tanto el láismo como el leísmo se pueden considerar un fenómeno general etimológico puesto que se estableció una distinción que, más que en los aspectos casuales, se fijaba en el género del núcleo del sintagma a pronominalizar<sup>129</sup>. Por ello, CI femeninos al omitirse por

<sup>125</sup> El propio Quevedo en su dedicatoria a «Cuento de cuentos» en la que denuncia muchas de las muletillas y vicios del hablar, explica: «*Aqueste por este: agora por ahora; son infinitas las veces en que pudiendo escoger usamos lo peor*» (*Prosa festiva completa*, p. 390).

<sup>126</sup> Formas derivadas de *aqueste* se documentan en *DM*, vv. 114, 117, 149, 424, 788...; y *NHB*, vv. 563, 1118, 1290, 1390, 1514...

<sup>127</sup> La forma más moderna se puede encontrar en *DM* en los vv. 53, 61, 85, 97 o 118, por ejemplo, o también en *NHB* (vv. 1, 10, 39, 43, 50...).

<sup>128</sup> Para más información sobre la evolución de la forma etimológica «*prieta*» a «*prisa*» consúltese Menéndez Pidal, 1973, p. 36.

<sup>129</sup> Para más información sobre estos fenómenos consúltense Lapesa, 1968; Lapesa, 1984, pp. 405-406 y Keniston, 1937, §7.133, p. 64.

consabidos implicaban la aparición de un incremento pronominal *la* o *las* según si se trataba de un sintagma singular o plural. Así lo ejemplifican, por ejemplo, las obras de Lope de Vega («LEANDRO: [...] Dos papeles *la* escribí»<sup>130</sup>, «LEONATO: No se alborote, *la* digo»)<sup>131</sup>, Tirso («CORAL: [...] Vendrémonos tan despacio, / que entremos cuando el rumor y bullicio de la gente / no pueda *darla* ocasión / para advertir que a la corte / mi engaño *la* restauró»<sup>132</sup>; Calderón: «RAQUEL: ¡Ay, cielos! ¿Qué *la* dirá?»)<sup>133</sup>, o Moreto («CARLOS: [...] y con tal furia se irrita, / en hablándola de amor»)<sup>134</sup>. En las dos comedias se encuentran numerosos casos de láismos (véanse los vv. 403, 418, 1798, 1803, 1806 y 2009 de *DM* o los vv. 723, 1810 y 1968 de *NHB*).

En cuanto al léismo, la gramática actual permite la substitución por el pronombre *le* de aquellos sintagmas nominales que ejerciendo la función de CD se refieren a entes masculinos animados en singular. Por ello, se puede utilizar el pronombre «le» en una frase como la siguiente «Su tío *le* adoptó» en la que un posible CD sería «al pobre niño», del mismo modo que en Lope se puede hallar un fragmento de diálogo como el siguiente «DIANA: ¿Este? OTAVIO: No *le* he visto yo / más sucio»<sup>135</sup>.

A estos casos de léismo admitido por la gramática actual, en el caso de la lengua del Siglo de Oro, se deben sumar los que aparecen cuando un CD masculino sin ser su núcleo de clasema animado se substituye por el pronombre «le» como ejemplifican el siguiente fragmento de una obra de Lope: «LISARDO: Es para el entendimiento / amor divino sustento. / RISELO: Pues yo al cuerpo se *le* doy / que es lo que aprovecha y vale»<sup>136</sup>. De nuevo este fenómeno se puede encontrar en numerosas ocasiones en las dos comedias de capa y espada: vv. 695, 1212, 1752, 1870, 1967, 2028, 2032, 2048, 2059, 2070, 2082, 2804, 2791, 2863, 2874 y 2876 de *NHB*; y 289, 306, 307, 365, 366, 367, 368, 537 y 1038 de *DM*.

Durante el Siglo de Oro tanto el léismo como el láismo caracterizaban la lengua de los autores de la época y, sobre todo, la de los madrileños. En la presente edición se han conservado todos los casos de láismo

<sup>130</sup> Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, v. 492.

<sup>131</sup> Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, v. 337.

<sup>132</sup> Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, vv. 2182-2187.

<sup>133</sup> Tirso de Molina, *Privar contra su gusto*, v. 587.

<sup>134</sup> Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 214-215.

<sup>135</sup> Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 111-112.

<sup>136</sup> Lope de Vega, *El acero de Madrid*, vv. 721-725.

y leísmo que aparecen en la comedia. Únicamente se ha anotado su primera aparición en cada una de las comedias con el fin de recordar lo estipulado en estos criterios.

*El orden de los pronombres inacentuados en la oración*

Otro rasgo peculiar de la lengua del s. XVII que se puede observar en las comedias que se van a editar es un diferente orden de colocación de los pronombres inacentuados. En la época era frecuente que los pronombres se pospusieran al verbo en dos casos: tras pausa larga o bien al principio de frase como corroboran los siguientes testimonios de Tirso: «¡Cáusasme risa!»<sup>137</sup>, Rojas Zorrilla: «Dime, señor, por tu vida, / engáñete o no el primor: / ¿ha de pintarte el pintor / si es tu mujer presumida, / si es necia o si es recatada? / ¿Advertirate fiel, / muy solícito el pincel, / si es sucia o desairada?»<sup>138</sup>, o Ruiz de Alarcón: «¿Díceme bien este traje?»<sup>139</sup>.

Y aunque en el siglo XVII se puede constatar también cierta vacilación y esta posposición pronominal convive con la proclisis<sup>140</sup>, lo cierto es que en *NHB* tal norma en el orden de los pronombres átonos parece mantenerse y que no se puede encontrar ningún caso tras pausa larga en el que no se produzca la posposición del pronombre. Los ejemplos de posposición del pronombre inacentuado en la comedia son numerosísimos, a continuación se recogen solo algunos de ellos: v. +148: «Cáigase»; v. +220 «alborótense»; v. 358: «Básteme»; v. 385: «Díjose»; v. +285: «Váse»; v. 1053: «Desembaráceme presto»; v. 1251: «Voyme»; v. 1319: «Partime»; v. 1772: «Viose»; o, v. 2062, «Conocéisme». Y los mismos fenómenos se hacen patentes en *DM*.

Con el fin de no incrementar innecesariamente el número de notas a pie de página y puesto que este rasgo gramatical no dificulta en demasía la comprensión del texto por parte de un lector moderno, se ha optado por anotar el primer caso de remitiendo a este apartado y dejar sin anotar los siguientes que aparecen en ambas obras.

Además de este fenómeno de posposición de pronombre en contextos en los que actualmente se produciría la proclisis, se deben tener en cuenta los casos contrarios, es decir, casos de proclisis donde ac-

<sup>137</sup> Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, v. 80.

<sup>138</sup> Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos*, vv. 49-56.

<sup>139</sup> Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, v. 232.

<sup>140</sup> Para más información sobre este fenómeno lingüístico se puede consultar Lapesa, 1984, p. 407.

tualmente se produciría la posposición del pronombre. En el s. xvii todavía era frecuente la anteposición del pronombre en verbos en imperativo, gerundio o infinitivo siempre y cuando les precediera alguna otra palabra<sup>141</sup>. Así lo corroborarían los siguientes ejemplos de Tirso: «Un secreto / me guardad»<sup>142</sup>, Calderón: «Aquí / te sienta, Fénix»<sup>143</sup> o Rojas Zorrilla: «DOÑA HIPÓLITA: Sígueme a mí / DOÑA CLARA: No, te queda»<sup>144</sup>. Igualmente, se puede constatar en *DM* donde encontramos los siguientes casos de proclisis divergentes al uso actual: «Tú, si quisieres, te embarca» (v. 48), «y tú te ve en paz también» (v. 380), «una palabra / en cortesía me escuche» (vv. 104-105).

Sin embargo, aunque se admitía la proclisis, en ese contexto específico también se podían encontrar casos de posposición como bien se atestigua en *NHB* donde se documenta la anteposición del pronombre en los siguientes casos: «tú, si quisieras, te queda» (v. 546), «No seas riguroso / lo que es más me concede, sé piadoso» (vv. 715-716), «Esperando a que vinieses / estuvo y salió a buscarte, / o aquí le guarda o te vuelve / a buscarle» (vv. 2571-2573); pero al mismo tiempo se pueden hallar, en idénticos contextos lingüísticos, algunos ejemplos de posposición del pronombre átono siguiendo el uso actual: «Pues tráete tras ti la puerta» (v. 1724) o «Este partido es igual / revélame tú su culpa» (vv. 2285-2286).

Los casos de proclisis por tratarse de un fenómeno menos frecuente y que quizás sí que puede ser de más difícil comprensión para un lector moderno se han anotado en todas las ocasiones en las que aparecen.

<sup>141</sup> Lapesa, 1984, p. 407.

<sup>142</sup> Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 1956-1957.

<sup>143</sup> Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, vv. 143-144.

<sup>144</sup> Rojas Zorrilla, *Abrir el ojo*, v. 2024.

## BIBLIOGRAFÍA

- Academia Burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo IV el Grande, año de 1637*, ed. crítica, prólogo y notas de María Teresa Julio, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main Veruert, 2007.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles en los s. XVI-XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- ÁLVAREZ DE BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres que consagra al Illmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*, Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, 1789, tomo I.
- ANDIOC, René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca hispana nova: sive hispanorum sriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. florere notitia*, Madrid, Visor, 1996.
- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro en palabras: revista sobre teatro áureo*, núm. 3, 2009, pp. 77-97.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega» en Pedraza, Felipe B. y González Cañal, Rafael (eds.): *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina (Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 1995)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARELLANO, Ignacio (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona-Pamplona, Anthropos-GRISO, 2004.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Carmen, «De la realidad a la ficción: el vestido en la escena», en Martínez Berbel, Juan Antonio A. y Castilla Pérez, Roberto (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 161-184.
- ARTEAGA, Joaquín, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, Madrid, Biblioteca Nacional, (s.a.), ms. 14 698.
- ASENSIO, Jaime, «¿Es Tirso de Molina el “Hortelano del Prado”?», en *Estudios*, año XXXV, octubre-diciembre 1979, núm. 127, pp. 393-399.



- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción española y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.
- BALLESTERIOS, Luis, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Ayto. de Madrid, 1912.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, (ed. de D. W. Moir), London, Tamesis Books, 1970.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Cómo se curan los celos*, ed., introducción y notas de Ignacio Arellano, Ottawa, Dovehouse Editions Canada-Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII*, Madrid, Gredos, 1969.
- BERENGER, Ángel, *Madrid en el teatro I*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Cultura, 1994.
- BERGMAN, Hannah E., «Auto-Definition of the “comedia de capa y espada”», en *Hispanófila*, 1, 1974, pp. 3-27.
- BERGMAN, Hannah E. y Szmuk, Szilvia, E., *A catalogue of the Comedias sueltas in the New York Public Library*, London, Grant Cutler LTD, 1980, 2 vol.
- BERNAT VISTARINI, Antonio P. y Cull, John T, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1990.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso» en *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1994, pp. 264-268.
- BROWN, Kenneth, *Anastasio Pantalón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa, 1980.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática en el período 1587-1610», *NRFH*, X, 1956, pp. 337-364.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de, *Las mocedades del Cid en AA.VV.: Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. de Alberto Rodríguez, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Veruert, 2003, vol. IV, pp. 32-123.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de, *Obras varias*, ed., introducción y notas de R. Solera López, Zaragoza, Prensas universitarias, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El José de las mujeres en Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio de Hartzenbusch*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1956, tomo tercero, pp. 357-376.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El escondido y la tapada*, ed. de Maravillas Larrañaga, Barcelona, PPU, 1989a.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. de Bernard Sesé, Madrid, Espasa-Calpe, 1989b.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. de Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989c.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mañanas de abril y mayo*, ed., introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Anejos de *Criticón*, 5, Toulouse-Pamplona, Université de Toulouse-Le Mirail – GRISO, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. de Fausta Antonucci y estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. de Enrica Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, en Calderón de la Barca, Pedro, *Autosacramentales III*, ed. de Enriquell Rull, Madrid, Turner, vol. 3, pp. 3-80.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. de Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 2003.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento español del cuento folklórico español: Cuentos-Novelas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, vol. 4.
- CAMBRONERO, Carlos, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902-1909.
- CANAVAGGIO, Jean, «Lope de Vega entre refranero y comedia» en Criado de Val, Manuel (dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981.
- CANAVAGGIO, Jean, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo» en García Lorenzo, Luciano (editor): *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 381-392.
- CANO, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004.
- CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. de Lola Luna, Kassel, Reichenberger, 1993a.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993b.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «En torno a *La Luna Africana* comedia de nueve ingenios», en *Papeles de Son Armadans*, XXXII, 1964, pp. 225-298.

- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 2003.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *El mayorazgo figura*, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
- CATALÁN Diego y otros, *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-1983, vol. 2.
- CEJADOR, Julio, *Fraseología o estilística española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1924, 3 vol.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses, La destrucción de Numancia*, ed., introducción y notas de Eugenio Asensio (Entremeses) y de Alfredo Hermenegildo (*La destrucción de Numancia*), Madrid, Castalia, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *La entretenida*, en Cervantes, M. de: *Comedias*, ed., introducción y notas de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001b, vol. III.
- CERVANTES, Miguel de, *El trato de argel. La Galatea*, ed., introducción y notas de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001c.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- CHEVALIER, Maxime, *Tipos cómicos y folklore*, Madrid, EDI-6, 1982.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- CHUDOBA, Brightwell, *España y el Imperio (1519-1643)*, Madrid, Sarpe, 1986.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojjangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, (1911): ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly/Baillièere, 1911.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, (ed. de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Marie-Thèrese Mir-Andreu), Madrid, Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CRUZ, Sor Juana Inés de consúltese Sor Juana Inés de la Cruz.
- DAVIS, Charles y VAREY, John. E., *Los corrales de comedia y los hospitales de Madrid (1615-1849)*, Madrid, Tamesis, 1997.
- DAVIS, Charles y VAREY, John. E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 2003, 2 vols.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Solo Madrid es Corte: la capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

- DELEITO Y PIÑUELA, José, ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español» en Díez Borque, J. M. (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1986, pp. 11-40.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Teatro del poder en la España del Siglo XVI: la imagen del Emperador Carlos V» en Díez Borque, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1996, pp. 229-257.
- DIXON, Victor, «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del Sacramento*» en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Salamanca, 1971), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 393-404.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta 1716*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 14 706.
- FALCONIERI, John V., «Comedia Manuscripts in Rome», *Bulletin of the comediantes*, vol. 33, 1981, n° 1, pp. 13-37.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Jerónimo, *Relacion de las funerales exequias que la Nacion Española hizo en Roma a la Magestad del Rey N. S. D. Philippo III*, Roma, por Giacomo Mascardo, 1622.
- FERRAND, Jaques, *Melancolía erótica*, trad. de Julián Mateo Ballorca, Madrid, Asociación española de Neuropsiquiatría, 1996.
- FLORIT, Francisco, «Refrán y comedia palaciega: los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en palacio*» en *Rilce*, 7, 1991, pp. 25-49.
- FRAY LUIS DE GRANADA, *Introducción al símbolo de la fe*, ed. de José María Balcells, Madrid, Cátedra, 1989.
- GALLEGO GARCÍA, Laura, *Belianís de Grecia (III-IV) de Jerónimo Fernández (Burgos, Pedro Santillana): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- GARCÍA ENTERRÍA, Mari Cruz y MARTÍN ABAD, Julián, *Catálogo de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*, Madrid, Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional, 1998.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco» en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989 pp. 67-78.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada* de Lope de Vega» en García Lorenzo, L. (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 123-140.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, «De dioses a bufones. Los reyes en el teatro clásico español» en García Lorenzo, L. (ed.), *El teatro clásico a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 8-18.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, John. E., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London Tamesis Books, 1991.
- GARCÍA-SANTO TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2004.
- GLASER, Edward, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1954, pp. 39-62.
- GILI GAYA, Samuel, «¡Volaverunt!», *RFE*, 18, 1931, pp. 34-36.
- Goldsmith, Valentine Fernande, *A Short title Catalogue of Spanish and Portuguese books 1601-1700 in the Library of the British Museum*, London, 1974.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GÓNGORA, Luis de, *Las firmezas de Isabela*, ed., introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2001.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, «El vestuario femenino en cinco comedias de Mira de Amescua», en Martínez Berbel, Juan Antonio y Castilla Pérez, Roberto (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 249-261.
- GONZÁLEZ-DORIA, Fernando, *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid, Bitácora, 1983.
- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos, «Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas», en *Criticón*, 96, 2006, pp. 87-114.
- GORSSE, Odette, «Edición del *Vejamen que en esta academia del Buen Retiro dio Alfonso Batres, secretario*» en Arellano, Ignacio y Cañedo, Jesús (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986*, Pamplona, Eunsa (Añejos de RILCE, n°4), 1987.
- GRANADA, fray Luis de consúltese Fray Luis de Granada.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1959, 2 vols.
- GREGG, Karl C., *An Index to the Spanish Theater Collection in the London Library*, Charlottesville (Virginia), Donald McGrady, 1984.
- HAYES, Francis C., «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega», *Hispanic Review*, VI, 1938, pp. 305-323.
- HAYES, Francis C., «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Tirso de Molina», *Hispanic Review*, VII, 1939, pp. 310-323.
- HAYES, Francis C., «The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Calderón de la Barca», *Hispanic Review*, XI, 1947, pp. 453-463.
- HERRERO, Miguel, *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC, 1963.

- HERRERO, Miguel, *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HUERTA CALVO, Javier, «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII (Reyes como bufones)», en Díez Borque, José María (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 115-136.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I.
- JONES, Harold G., *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1978.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- KANY, Charles E., «Impersonal *dizque* and its variants in american spanish», *Hispanic Review*, XII, 1944, pp. 168-177.
- KENISTON, Hayward, *The syntax of the Castilian prose, the sixteenth century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII* (anejos del BRAE), Madrid, Real Academia Española, 1963.
- LANOT, Jean-Raymond, «Para una sociología del figurón» en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 187-195.
- LANOT, Jean-Raymond y VITSE, Marc, «Éléments pour une théorie du figurón» en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)*, 27, 1976, pp. 189-213.
- LAPESA, Rafael, «Sobre los orígenes y evolución del leísmo, láismo y loísmo», en *Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag*, II, Tubinga, Niemeyer, 1968, pp. 523-551.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en García Lorenzo, Luciano (editor), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 51-101.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1984.
- LATORRE, Federico, «Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII» *Archivo de Filología Aragonesa*, VIII-IX, 1956-1957, pp. 105-120.
- LAURENTI, Joseph L., y PORQUERAS MAYO, Alberto, «La colección teatral de la Edad de Oro (siglo XVII) en la Biblioteca de la Universidad de Illinois, en Mundi, Francisco (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 169-198.
- LAURENTI, Joseph L., y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Nuevos estudios bibliográficos sobre la Edad de Oro. (Más fondos raros y colecciones en la biblioteca de la Universidad de Illinois)*, Barcelona, Puvill, 1994.
- LÁZARO MORA, Fernando A., «RL>LL en la lengua literaria», *RFE*, LX, 1978-1980, pp. 267-283.
- LEY, Charles D., *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

- LÍBANO, Ángeles «Morfología diacrónica del español: las fórmulas de tratamiento», *RFE*, LXXI, 1991, pp. 107-121.
- LOPE DE VEGA, *El Brasil restituído*, edición y estudio del patriotismo en su teatro de Gino de Solenni, New York, Instituto de las Españas, 1929.
- LOPE DE VEGA, *Poesías Líricas: canciones, epístolas, romances, poemas diversos*, Madrid, Espasa Calpe, vol. 1, 1960.
- LOPE DE VEGA, *Las cuentas del Gran Capitán*, en *Obras de Lope de Vega*. XIV, ed. y estudio de María Menéndez Pidal, Madrid, Atlas, BAE, 1968, vol. 215, pp. 177-230.
- LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana José de Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- LOPE DE VEGA, *Las ferias de Madrid. La victoria de la honra*, ed. de Alva Ebersole, Valencia, Estudios Hispanófila, 1977.
- LOPE DE VEGA, *La discreta enamorada. Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- LOPE DE VEGA, *La noche toledana*, ed. de Isabel Sánchez-Palencia Mancebo, Toledo, Obra Cultural de la Caja de ahorro provincial de Toledo, 1983.
- LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. de David A. Kossoff, Castalia, 1993.
- LOPE DE VEGA, *La dama boba*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1996.
- LOPE DE VEGA, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, estudio preliminar de Juan Oleza, edición de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.
- LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, ed. de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- LOPE DE VEGA, *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 2001a.
- LOPE DE VEGA, *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001b.
- LOPE DE VEGA, *El laurel de Apolo* ediciones, note, catalogo, indici de Christian Giaffreda, introducciones de Maria Grazia Profeti, Firenze, Aliena editrice, 2002a.
- LOPE DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002b.
- LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia*, ed. de Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.
- LOPE DE VEGA, *Las bizarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004.
- LOPE DE VEGA, *El mejor alcalde, el rey*, ed. de Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 2005.



- LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- MACKENZIE, Ann, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MADAMME D'AULNOY, *Relación del viaje de España*, ed. de G. Mercadal y prólogo de L. Díaz, Madrid, Akal, 1986.
- MADROÑAL, Abraham, «Una edición de Antonio Sigler de Huerta, dramaturgo del Siglo de Oro» *Angélica. Revista de Literatura*, Lucena, 6, 1994, pp. 391-395.
- MALKIEL, Yakov, «The contrast *tomáis- tomávades, queréis- queríades* in the Classical Spanish», *Hispanic Review*, XVII, 1949, pp. 159-165.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica (ed. corregida y aumentada al cuidado de F. Abad), 1990.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: Vida y obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, DIAMANTE, Juan Bautista, y VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *El hidalgo de la Mancha*, ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- MCKIGHT, William A., *A catalogue of «Comedias sueltas» in the University of North Carolina*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1965.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*, Madrid, Imprenta de Fontanet, 1903.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de Gramática Histórica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- MERIMÉE, Henri, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols.
- MEXÍA, Pero, *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vols.
- MOGROBEJO, Endica, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía. Adición al «Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos»*, Biskaia, Mogrobejo-Zabala, 1996, vol. 5.
- MONTESINOS, José F., «Algunas observaciones sobre la figura de donaire en el teatro de Lope de Vega» en Montesinos, José F, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 21-64.
- MOREL-FATIO, Alfred, *L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle. Documents historiques et littéraires*, Madrid, Librería de Murillo (Heilbronn, Henniger Frères, Libraires-Éditeurs), 1878, pp. 603-684.
- MORETO, Agustín de, *El valiente justiciero*, ed. e introducción de Frank P. Casa, Salamanca, Anaya, 1971.



- MORETO, Agustín de, *El desdén con el desdén*, ed. de Enrico di Pastena y John E. Varey, Barcelona, Crítica, 1999.
- MORETO, Agustín de, *El desdén con el desdén*, en *Comedias de Agustín de Moreto, Primera parte de comedias*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. I.
- MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, en *Comedias de Agustín de Moreto, Segunda parte de comedias*, ed. de Francisco Sáez Raposo, Kassel, Reichenberger, 2013, vol. VIII.
- MORETO, Agustín de, *El parecido*, en *Comedias de Agustín de Moreto, Segunda Parte*, ed. de Luisa Rosselló Castillo, Kassel, Reichenberger, en prensa.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», en *La génesis de la teatralidad barroca. Cuadernos de Filología, III*, Valencia, Universidad de Valencia, 1981, pp. 153-223.
- ORDUNA, Germán, *Ecdótica: problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre la auto-burla e ironía crítica», en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-50.
- PARKER, Geoffrey, *El ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- PEDRAZA, Felipe y B. RODRÍGUEZ, Milagros, *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1980.
- PENNEY, Clara L., *Printed Books, 1468-1700, in the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1965.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, «Las academias literarias del Siglo de los Austrias», en *La ilustración española y americana*, 2, 1880, pp. 106-107.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas* en Pérez de Montalbán Juan, *Obra no dramática*, ed. y prólogo de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. 461-889.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan de, *Índice de los ingenios de Madrid* en *Para todos* (ed. de María Grazia Proffeti), *Anuario de Estudios Madrileños*, 1981, XVIII, p. 37.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- PERRY UPTON, Elizabeth, *Juan de Zabaleta costumbrista of the Golden Age*, New York, Senda Nueva, 1989.
- PLA, José, «La evolución del tratamiento *vuestra-merced*», *RFE*, 10, 1923, pp. 245-280.
- PLACE, Edwin B., «Does Lope de Vega's Gracioso stem in part from Harlequin?», *Hispania*, vol. 17, 1934, pp. 257-270.

- POZZO, Cassiano del, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. de Alessandra Anselmi, traducción de Ana Minguito, Aranjuez, Doce Calles, 2004.
- PRESSOTTO, Marco, «Manuscrutte teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House», *Annali di Ca Foscari*, 36:1-2, 1997, pp. 489-515.
- QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1993a.
- QUEVEDO, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993b.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía orginal completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.
- QUEVEDO, Francisco de, *La venta; Los refranes del viejo celoso en Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. de Celsa C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2005.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Colección de piezas dramáticas. Entremeses, loas y jácaras*, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra, 1873-1874, 2 vols.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses*, (ed. de Christian Andrès), Madrid, Cátedra, 1991.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Entremeses completos*, ed. de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert), 2001.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *12600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Gonzalo Correas ni en más de 2100 refranes castellanos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Los 6666 refranes de mi última rebusca que con «Más de 21000» y «12600 refranes más» suman largamente 40000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, C. Bermejo Impresores, 1934.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Todavía 10700 refranes más: no registrados por el maestro Correas ni en mis colecciones tituladas «Más de 21000 refranes castellanos» (1926), «12600 refranes más» (1930) y los «6.666 refranes de mi última rebusca» (1934)*, Madrid, Imprenta Prensa Española, 1941.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y BREY MARIÑO, María, *Catálogo de los documentos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. de Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia, 2005.
- Romancero*, ed. de Paloma Díaz Mas, Barcelona, Crítica, 2001.
- ROSETE NIÑO, Pedro, *Comedia Famosa de Píramo y Tisbe*, ed. de Pedro Rodríguez Correa, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.
- ROSETE NIÑO, Pedro, *La conquista de Cuenca y primer dedicación dela Virgen del Sagrario*, ed., introducción y notas de Hilario Priego Sánchez-Morate y José Antonio Silva Herranz, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Las paredes oyen; La verdad sospechosa*, ed. de Juan Oleza, Barcelona, Planeta, 1986.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *El examen de maridos*, ed. crítica de Maria Grazia Profeti, Kassel, Riechenberger, 1997.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Mudarse por mejorarse*, ed. de Manuel Sito Alba, Madrid, Libertaria Prodhufi, 1999a.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La verdad sospechosa*, ed. de José Montero Reguera, Madrid, Castalia, 1999b.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, vol. I.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El Prado de Madrid y el baile de la capona*, en *Entremesistas y entremeses barrocos*, ed. de Celsa C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 137-158.
- SALVADOR PLANS, Antonio, *La 'Fabla Antigua' en los dramaturgos del Siglo de Oro*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1992.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo xvii*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre: de la fin du Moyen Âge à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bourdeaux, 1984.
- SEMPERE GUARINOS, Juan, *Historia del lujo*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- SERRALTA, Frédéric, *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Críticón*, 42, 1988a, pp. 125-137.
- SERRALTA, Frédéric, «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos del teatro clásico*, 1, 1988b, pp. 83-93.

- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John. E., *Los autosacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, Editorial de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John. E., *Representaciones palaciegas 1603-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, London, Tamesis Books, 1985.
- SHERGOLD, Norman D., VAREY, John E. y DAVIS, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1986.
- SHERGOLD, Norman D., VAREY, John E. y DAVIS, Charles, *Teatro y comedia en Madrid. 1719-1745*, Madrid-London, Tamesis Books, 1994.
- SIGLER DE LA HUERTA, Antonio, *Las doncellas de Madrid*, ed. de John V. Falconieri, Kassel, Editorial Reichenberger, 1993.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Cien escritores madrileños del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- SIRERA, Josep Lluís, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982.
- SOLÍS, Antonio de, *El amor al uso*, ed., introducción y notas de Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, Anejos de *Criticón*, 5, Toulouse/Pamplona, Université de Toulouse-Le Mirail/GRISO, 1995.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Los empeños de una casa*, ed., estudio, bibliografía y notas de Celsa C. García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.
- SPITZER, Leo, «¡Volaverunt!», *RFE*, 17, 1931, pp. 37-39.
- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *NRFH*, I, 1947, pp. 113-127.
- SWISLOCKI, Marsha, «*Lo que pasa en una tarde: comedia a contrarreloj*», en Pedraza, Felipe B. y González Cañal, Rafael (ed.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 59-70.
- TÁRREGA, Francisco Agustín de, *El prado de Valencia*, ed. de José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1985.
- TÉLLEZ GABRIEL (fray) consúltese Tirso de Molina.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, *Bibliografía hispánica del inventario de la colección Auguste Rondel*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- TIRSO DE MOLINA, *La fingida Arcadia*, ed., estudio y notas de Fiorigio Minelli, Madrid, Edición Revista *Estudios*, 1980.
- TIRSO DE MOLINA, *Los balcones de Madrid*, ed., introducción y notas de Gisèle Cazottes, Madrid, Ayto. de Madrid, 1982a.
- TIRSO DE MOLINA, *El condenado por desconfiado*, ed. de Ciríaco Morón y Rolena Adorno, Madrid, Cátedra, 1982b.

- TIRSO DE MOLINA, *La huerta de Juan Fernández*, ed. de Berta Pallares, Madrid, Castalia, 1983.
- TIRSO DE MOLINA, *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- TIRSO DE MOLINA, *Marta la piadosa. Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1988.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. de Francisco Ayala, Madrid, Castalia, 1989.
- TIRSO DE MOLINA, *Por el sótano y el torno*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1994.
- TIRSO DE MOLINA, *Celos con celos se curan*, ed. de Blanca Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996a.
- TIRSO DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. de Francisco Florit Durán, Madrid, Bruño, 1996b.
- TIRSO DE MOLINA, *El amor médico*, ed. de Blanca Oteiza, Madrid, Revista Estudios Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra), 1997a.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997b.
- TIRSO DE MOLINA, *Privar contra su gusto*, ed. de Florencia Calvo y Melchora Romanos, en Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del I.E.T. dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra), 1999a, vol. I, pp. 67-194.
- TIRSO DE MOLINA, *La mujer que manda en casa*, ed. de Dawn Smith, en Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del I.E.T. dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra), 1999b, vol I, pp. 359-486.
- TIRSO DE MOLINA, *Santo y sastre*, ed. de Jaume Garau, en Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de comedias II*, ed. del I.E.T. dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra), 2003 pp. 619-738.
- TIRSO DE MOLINA, *La celosa de sí misma*, ed. de Gregorio Torres Nebrera, Cátedra, Madrid, 2005.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.
- TORRES, María Victoria, «*Vuestra merced* y sus alomorfos en el teatro de Calderón», *Rilce*, 5, núm. 2, 1985, pp. 317-31.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «La palabra sol en los textos calderonianos», en Valbuena Briones, Á., *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 667-677.
- VALLÉS, Pedro, *Historia del fortísimo y prudentísimo capitán don Hernando de Avalos*, Anvers, Juan Steelsio, 1558.

- VARELA, Elena, MOÍNO, Pablo y JAURALDE, Pablo, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía. El teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1971.
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D., *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1975.
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books/Comunidad de Madrid, 1989.
- VÁZQUEZ, Luis, «“El Hortelano del Prado” es don Antonio de Huerta y no Tirso de Molina», *Estudios*, año XXXIX, julio-septiembre 1983, núm. 142, pp. 397-406.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope, consúltese Lope de Vega.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *Los celos hacen estrellas*, ed. de Jack Sage, Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis books, 1970.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo Cojuelo*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-le-Mirail, 1988.
- WHITNEY, James Lyman, *Catalogue of the Spanish Library and of the Portuguese books bequeathed by George Ticknor to the Boston Public Library. Together with the collection of Spanish and Portuguese Literature in the General Library*, Boston, Press of Rowell and Churchill, 1879.
- WILSON, Edward M., «Calderón's enemy: don Antonio Sigler de Huerta», *Modern Languages Notes*, 81, 1966, pp. 225-231.
- WILLON, William E., «Él and ella as pronouns of address», *Hispania*, XXIII, 1940, pp. 336-340.
- ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados*, ed., prólogo y notas por Martín de Riquer, Barcelona, Gráficas Martell, 1954.
- ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados*, ed. introducción y notas de David Hersberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed., introducción y notas de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.
- ZABALETA, Juan de, *La honra vive en los muertos*, ed. paleográfica de A. Elejabeitia, Kassel, Universidad de Deusto-Reichenberger, 1986.
- ZAMORA, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, ed. y estudio de Ignacio Arellano, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «De camino, función escénica», en *Homenagem a Joseph M. Piel*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 639-653.

- ZUGASTI, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en Pedraza, Felipe B. y González Cañal, Rafael (eds.), *La comedia de enredo. Actas del las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, 8, 9 y 10 de julio, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha–Festival de Almagro, 1998, pp. 109–141.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama a favor de un amigo o vasallo», en Pedraza, Felipe B. y González Cañal, Rafael, y Marcello, Elena (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155–186.

#### EDICIONES Y RECURSOS ELECTRÓNICOS

- COMEDIA (ed. Vern Williamsen): <<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia>>.
- CORDE: Corpus Diacrónico del Español, de la Real Academia Española: <<http://www.rae.es>>.
- CORES: Corpus del español (coord. Mark Davies): <<http://www.corpusdelespanol.org/>>.
- SIMÓN PALMER, M. del Carmen: *Teatro español del Siglo de Oro: Base de datos de texto completo*, Madrid, Chadwyck-Healey, 1997 (Cd-Rom y manual de usuario).

#### ABREVIATURAS, SIGLAS Y SÍMBOLOS USADOS

- AA.VV.: Varios autores.
- Aut: *Diccionario de Autoridades*, consulta en línea.
- BAE: Biblioteca de Autores Españoles.
- BNE: Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- c.: cerca de.
- CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COMEDIA: Corpus de textos de teatro del Siglo de Oro de la *Trinity University* (recurso electrónico).
- CORDE: Corpus diacrónico del español de la RAE (recurso electrónico).
- CORES: Corpus del español de Mark Davies (recurso electrónico).
- Cfr.: Confróntese con.
- Comp.: Compárese.
- coord.: coordinador o coordinadores.
- Cov.: Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Ver-vuert, 2006.
- dir.: director o directores.

*DM: Las doncellas de Madrid.*

*DRAE: Diccionario de la Real Academia Española, consulta en línea.*

ed.: edición.

ed., eds.: editor o editores.

f., ff.: folio o folios.

ms.: manuscrito.

*NBAE: Nueva Biblioteca de Autores Españoles.*

*NHB: No hay bien sin ajeno daño.*

*NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica.*

p., pp.: página o páginas.

r: recto.

*RFE: Revista de Filología Española.*

s.: siglo.

s. a.: sin año.

s. i.: sin nombre del impresor.

s. l.: sin lugar de impresión.

v., vv.: verso y versos.

vol., vols.: volumen y volúmenes.

Acot. v.: acotación del verso.





## NO HAY BIEN SIN AJENO DAÑO

### PERSONAS

DOÑA LEONOR, PRIMERA DAMA

DON DIEGO, SEGUNDO GALÁN

DOÑA ANA, SEGUNDA DAMA

JUANA, CRIADA

DON PEDRO, PRIMER GALÁN

JULIO, CRIADO

### JORNADA PRIMERA

*Salen doña Leonor y Juana.*

DOÑA LEONOR	Ninguna en esta ocasión, ser nueva, Juana, pudiera, que tanto gusto me diera: tengo mucha obligación a mi hermano, y es de modo lo que he sentido su falta, que cuando nada me falta pienso que me falta todo.	5
JUANA	Mañana, bella Leonor, dijo el hombre, o esta noche,	10

es fuerza que llegue el coche  
de don Diego mi señor.  
Fin a tu tristeza da,  
de ti tan mal resistida.  
Alégrate, por tu vida, 15  
pues viene tu hermano ya.

DOÑA LEONOR Juana, sin tomar estado  
una principal mujer,  
no es mucho llegue a temer  
que le falte de su lado 20  
quien tanto a su honor le cuadre,  
pues mi padre ya perdido  
conmigo don Diego ha sido,  
más que mi hermano, mi padre.

v. 11 *coche*: «Especie de carro cubierto y adornado, de cuatro ruedas, cerrado por los lados con vidros o vaquetas y sostenido sobre cuatro pilares con correones de vaqueta para que el movimiento sea más acomodado» (*Aut*). El coche aparece mencionado en numerosas obras dramáticas de la época, en muchas, se critica su uso para el galanteo y se hace alusión no solo a la gran cantidad que circulaban por las calles de Madrid, sino también a las ansias de todos los estratos de la población por conseguir este símbolo de una saneada economía o de ostentación social. En cierto modo, la pragmática de Felipe III regulando quien podía y quien no ir en coche da a entender que los coches se convirtieron, usando palabras de García-Santo Tomás en «nuevas formas de identidad» o también en «fascinantes dispositivos de poder material y simbólico» (García Santo-Tomás, 2004, p. 92). En este caso serviría pues para situar a los protagonistas de la obra en una clase social acomodada.

v. 17 *tomar estado*: «es pasar de un género de vida a otro, como de soltero a casado, de secular a eclesiástico, del siglo a la religión, etc.» (*Aut*), por lo tanto, en este caso equivaldría a 'sin haber contraído matrimonio' (cfr.: «[DON LUIS]: éste ha sido / el empeño que he tenido / para no tomar estado, / que el que es marido y soldado / no es soldado o no es marido» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 2417-2421).

v. 24 En la comedia del Siglo de Oro, reflejando la idiosincrasia del momento, la mujer se convertía en la depositaria de la honra masculina, de ahí que los hombres estuvieran siempre vigilando su modo de actuar. Si el personaje femenino está casado, será el marido el encargado de salvaguardar su honor; en cambio, en el caso de que la mujer esté soltera, son el padre y el hermano los responsables de estar pendientes de la manera de actuar de la mujer. Doña Leonor, mujer principal y soltera, alude a su hermano como si fuera para ella un padre porque, según las convenciones teatrales de la época, la función de ambos personajes es la misma son la «encarnación dramática de las normas de carácter represivo que coartan los amores del galán y la dama» (Pedraza, 1980, p. 83) o bien, «coinciden en ser autoridad, y su misión dramática es la de salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia» (Ruiz Ramón, 1967, p. 153).

JUANA	Siempre a pensar he llegado,	25
	que se advierte, aunque se ignora,	
	que tu cuidado, señora,	
	te nace de otro cuidado;	
	y es imaginar locura	
	que viva tan sin empeño	30
	la que ser de tantos dueño	
	puede, con tanta hermosura.	
	Y con toda la atención	
	que debo a tu nacimiento,	
	¿posible es que el casamiento	35
	no mueve tu inclinación?	
	Un marido, cual merece	
	ser de tu hermosura empleo,	

v. 30 *empeño*: «Significa asimismo deseo o amor eficaz de alguna cosa o persona; y, frecuentemente, se toma por el objeto mismo del deseo o amor» (*Aut.*). Comp.: «DON JUAN: Al amor doy gracias / que ese cuidado dio fin / y han cesado ya mis ansias. / DON ALONSO: ¿Pues cómo de aqueso empeño / libre estáis? DON JUAN: Como acaba / hoy mi amor» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 2253-2257).

v. 31 *dueño*: «Se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas *dueñas*, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas del honor, y en este caso si a la voz dueño se añade algún adjetivo es siempre con la terminación masculina» (*Aut.*). Comp. «SIRENA: Solía yo ser / dueño vuestro» (Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, vv. 2601-2602); «DON ANTONIO: Como a centro en que he vivido, / como a dueño en quien adoro, / otra vez vuelvo, señora» (*DM*, vv. 2442-2444); o también los vv. 90. 96, 1264, 1314, 1326 y 2069 de esta misma comedia.

v. 36 Nótese como en la oración subordinada aparece el verbo en modo indicativo donde hoy se utilizaría el subjuntivo. Se trata de un uso normal en la época que se puede documentar fácilmente (Keniston, 1937, §28.24, p. 348). Cfr.: «BATÍN: ¿Es posible que no llega / aun hasta Mantua la fama / de Batín?» (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, vv. 447-449); «[QUINONES]: ¿Es posible que tan presto / aborreces lo que amabas?» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 1319-1320); «LUCRECIA: ¡Cosa extraña!, / ¿es posible que me engaña / quien desta suerte porfia?» (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 2161-2163); «JUAN: ¿Es posible que ha podido / tan poco con vos Estela?» (Caro, *Valor, agravio y mujer*, vv. 2165-2166); «¿Es posible que sois vos el que los encantadores mis enemigos transformaron en ese lacayo que decís, por defraudarme de la honra de aquella batalla?» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1171).

v. 38 *empleo*: esta palabra en el lenguaje amoroso de la época alude al galán o a la dama o incluso a la relación entre ellos, generalmente con vistas al matrimonio. En este caso parece que se quiere dar a entender que la hermosura de doña Leonor bien merece de alguien que la galantee y la festeje. Cfr.: «[DON DIEGO]: y ha sido de ella admitido,

- que con esto mi deseo  
lo que sobra le encarece 40  
y como suelen mentir  
hecho a las mil maravillas,  
¿no te está haciendo cosquillas?  
Pues yo de mí sé decir,  
que pienso en la más perfecta, 45  
y de ademán más prolijo,  
lo que con donaire dijo  
un castellano poeta:  
*¿A cuál de vosotras todas  
llegó este loco placer, 50  
que no diga sí, por ver  
qué es marido y qué son bodas?*  
A ninguna le pesó  
(y yo lo juzgo por mí)  
de verse al riesgo del sí, 55  
aunque después diga no.
- DOÑA LEONOR Siempre ajena la experiencia,  
nunca proprio el escarmiento,

/ viendo que va dirigido / a su dulce y casto empleo, / y aunque muestra voluntad / con estima de mi fe» (Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, vv. 18-22).

v. 43 *hacer cosquillas*: «Metafóricamente vale movimiento interior, con deseo y apatencia de alguna cosa. En este sentido se usa regularmente junto con el verbo 'hacer', y así se dice «Me hizo cosquillas tal cosa», esto es, me movió o incitó a tenerla y apatecerla» (*Aut*). Comp.: «[ROBERTO]: También soy de carne y güeso; / labradora celestial, / que estoy herido del mal / de vuestros ojos confieso, / que dentro el alma me ha hecho / cosquillas y estoy perdido» (Tirso de Molina, *La ninfa del cielo*, jornada I, en COMEDIA).

v. 46 *prolijo*: «Vale también demasíadamente cuidadoso y esmerado» (*Aut*). Cfr. «SANTILLANA: [*Aparte*.] ¡Qué señora tan prolíja!» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 1732).

v. 48 *castellano poeta*: no se ha podido hallar quién es el escritor ni tampoco documentar a qué poema pertenece la redondilla copiada. En *DM* el autor también reproduce un poema, allí el estilo y la temática de las redondillas permite aventurar que probablemente se trate de alguna poesía de Lope de Vega. Se refiere a ese autor como «discreto castellano» términos parecidos a los que emplea en esta comedia.

v. 58 *proprio*: pese a que en la época ya se usaba la forma más actual «propio», el texto se prefiere esta forma etimológica corriente en la lengua de la época (comp. «[ISABELA]: ¡Pastorcilla dichosa, / si ya la hizo esposa / dulce propria elección, no fuerza ajena!», Góngora, *Las firmezas de Isabela*, vv. 1064-1066; «MARQUÉS: Bien me

que jamás en propio intento  
 mi honor se tomó licencia, 60  
 tales cosas advertí,  
 cuando en los hombres hablé,  
 que lo que en otras se vee  
 no quisiera verlo en mí.  
 Y aunque a mí no más del curso 65  
 de escucharlo me aconseja:  
 quiero ver como te deja  
 la razón de este discurso.

puede haber mentido / mi propio amor lisonjero», Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos*, vv. 1275-1276; «[DEMONIO] ni el cielo, ni el cielo propio, / a cuyos astros el mundo / debe el bellísimo adorno», Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 103). La palabra «propio» vuelve a aparecer en los vv. 59 y 778 y en esta comedia no se documenta en ningún caso la forma más moderna; en cambio, en *DM* sucede lo contrario puesto que la forma etimológica no se utiliza en ninguna ocasión y aparece *propio* en cuatro ocasiones.

v. 62 *hablé*: en el Siglo de Oro el régimen verbal de algunos verbos, sobre todo el de aquellos que expresaban lengua o pensamiento, era diferente al actual. El verbo *hablar*, al igual que los verbos *sospechar* o *discurrir*, regía un complemento introducido por la preposición *en* como demuestra su uso en diversos autores: «VIOLANTE: Oh señores, / ¿en qué se habla ahora? / TADEO: No en armas, dulce señora, / sino en damas y en amores» (Góngora, 2001, vv. 304-307); «QUITERIA: Es tan negro circunspecto / mi señor [...] / y don Gaspar tan discreto / que le adivinará el gusto. / ¿Mas que nunca en él te habló / después que está en casa?» (Tirso de Molina, *El amor médico*, vv. 77-83); «No hablo ahora en vuestro pleito, / que ya sabéis que un don Luis / de Medrano, que era deudo / del muerto, es quien se ha mostrado / parte» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, v. 240); «(DON PEDRO): Yo hallé a Leonor de visita / ocupada con un ángel; / tal me pareció una dama / que me dijo apellidarse / doña Elena de Briones, / y con su licencia, aparte / la hablé en vuestra pretensión» (Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, vv. 1838-1844). Para más información sobre esta cuestión, véase Lapesa, 1984, p. 407.

v. 63 *vee*: «ve», siguiendo lo ya estipulado en el capítulo «Criterios de edición» se ha conservado esta forma etimológica frecuente en la lengua de la época.

v. 65 *no más de*: ‘sólo, únicamente’ «DON LUIS: Yo tengo de conocerla, / no más de por el cuidado / con que de mí se recela» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 130-133).

*curso*: «Metafóricamente se dice de las cosas no materiales, que se van siguiendo unas a otras, como el curso de las dichas, el curso de las discreciones» (*Aut*). Cfr. «DON GÓMEZ: [A MARTA] Querida hija, vuestra edad me obliga / a daros rico y merecido esposo, / de cuyo largo amor el curso siga / lo que pide su intento generoso» (Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, vv. 865-868).

O por hermosa o por rica,  
 quiere casarse conmigo 70  
 un hombre y hace testigo  
 a Dios, que cuanto publica  
 es amor y voluntad,  
 gusto, cariño y fineza.  
 Siempre con esto se empieza, 75  
 y para en comodidad  
 que es tan desinteresado,  
 que en nada informarse quiere:  
 mas, por lo que sucediere,  
 ya del dote está informado. 80  
 Y dándose mucha prisa,  
 dice, pensando obligar  
 la civilidad vulgar  
 de que me quiere en camisa.

v. 78 *en nada informarse quiere*: es probable que como el verbo *hablar* o *discurrir* se produjeran también vacilaciones en la preposición regida por el verbo *informar*. Así parece indicarlo el uso en este verso o también el siguiente fragmento de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón: «[DON BELTRÁN]: Mas primero he de informarme / en esto de Salamanca» (vv. 2964-2965).

v. 84 *civilidad*: aunque la acepción no se recoge en *Aut*, en la época esta palabra se utilizaba para referirse a las muletillas o bordones. Así se puede deducir, por ejemplo, de un fragmento de la premática del don Cleofás de *El diablo cojuelo* a la academia literaria en la que actúa como presidente y en la que se prohíben muchos de los tópicos comedias: «que los lacayos graciosos no se entremetan con las personas reales si no es en el campo o en las calles de noche, que para querer dormirse sin qué ni para qué no se diga: ‘Sueño me toma’, ni otros versos por el consonante, como decir a *rey*, ‘porque es justísima ley’, ni a *padre* ‘porque a mi honra más cuadre’, ni las demás: ‘A furia me provocó’, ‘Aquí para entre los dos’, y otras civilidades» (Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, p. 170). Tampoco está demás recordar el entremés de Quiñones de Benavente, que precisamente con el título de *Las civilidades* pone en solfa toda una serie de expresiones de moda: «ANA: Pero ¿quién fuiste tú que tal dijiste! / Levantóse un remusgo / y un dime y un diréte / hasta tente bonete, / y hétele aquí el estrago, / vengo y tomo, y ¿qué hago?; / digo, que estar no quiero, / a diente como haca de buldero. / DOCTOR: ¿Hay más civilidades?» (vv. 156-164).

v. 84 *camisa*: «Dar o tomar la mujer en camisa: Es lo mismo que tomarla sin dote o darla el padre cosa alguna para el matrimonio» (*Aut*). Cfr. «MUÑOZ: Don Silvestre / de Alendárez, y es de Lima, / y a nuestra casa llegó, / puedo decir, en camisa, / porque en una gran tormenta / echó al mar dos mil valijas / llenas de tejuelos de oro / finísimo y plata fina, / y entre ellas fue mi bayeta, / que fue oída y no fue vista» (Cervantes, *La entretenida*, vv. 2624-2633, pp. 294-295).

Festeja, encarece, obliga, teme, duda y obedece, en cuanto intenta merece, no cansa, no desobliga. Todo humildad y ternura, dice que he de ser su dueño;	85      90
todos acusan mi ceño, y encarecen mi ventura. Llega el caso a efetuarse, y en el instante del sí, en el novio como en mí todo lo verás trocarse: quien su dueño me llamó. ya de mí es tirano dueño, ya su agrado vuelve en ceño, ¿y soy quien le tengo yo?	95         100
Ya temo, ya desconfío, y el más ligero ademán es un riesgo, es un afán; yo soy suya y él no es mío. Truécase todo el respeto,	105

v. 85 *Festeja*: «En el estilo cortesano se toma por galantear alguna dama» (*Aut*). Comp. «DON MENDO: Yo desengañaros quiero. DON DIEGO: ¿Cómo? DON MENDO: Que a una dama vamos / a festejar y veamos / a cuál se rinde primero» (Moreto, *El lindo don Diego*, vv. 541-544).

v. 90 *dueño*: véase la nota al v. 31.

v. 91 *acusan*: «Vale muchas veces sentir mal de alguna cosa, afearla y reprehenderla» (*Aut*). Comp. «GABRIEL: [...] A todos los he agraviado; / todos acusan mi amor; / con las damas, hablador, / y con el duque, callado» (Tirso de Molina, *Amar por señas*, jornada I, en COMEDIA).

v. 93 *efetuarse*: se recuerda al lector que en la lengua de Siglo de Oro era frecuente la reducción de los grupos cultos que se restaurarían a lo largo del siglo XVIII por la presión ejercida por la normativa. Puesto que la premisa que guía los criterios de las presentes ediciones es la de ser lo más fiel posible a la fonética de la época conservando todas aquellas grafías que indiquen cambios en la pronunciación con respecto al español actual, se opta por mantener sin corregir tales reducciones. Por otra parte, y dado que se ofrece suficiente información sobre este fenómeno en el capítulo «Criterios de edición» y que son muy numerosos los casos en que estas reducciones se producen no se anotarán a partir de ahora.

v. 97 *dueño*: véase la nota al v. 31.



lo que se ignoró se advierte,  
 nada es vida, todo es muerte.  
 Y hablar todos en secreto  
 nada puede remediar;  
 el que más pudiera hacer 110  
 «marido son y mujer»,  
 dicen, «no hay sino callar».  
 Y, con perpetuo tormento,  
 la que pensó ser señora  
 pena triste y tierna llora 115  
 los trucos del casamiento.  
 Mira si llego a alcanzar  
 lo que tengo que temer,  
 si es difícil de creer  
 que no me quiera casar: 120  
 el rayo de tantos truenos  
 no ha de avisarme jamás;  
 desdichadas son las más,  
 y venturosas las menos.  
 Y mi cordura no osa, 125  
 con razones mal fundadas,  
 entre tantas desdichadas,  
 juzgarme la venturosa.  
 Esta es sola la razón,  
 que me puede detener. 130  
 En lo demás soy mujer,  
 y tengo mi inclinación:  
 que lo amable, lo perfecto,  
 obliga sin diligencia,  
 —aunque no a correspondencia— 135  
 lo apacible del objeto.  
 Más fuera loca arrogancia

v. 112 Nótese la falta de concordancia entre el sujeto «el que más pudiera» y el verbo «dicen». Probablemente se trata de una concordancia *ad sensum*: Leonor está pensando en un sujeto en plural, en una cantidad indeterminada de personas que, pese a conocer la situación de la esposa, no toman partido por ella puesto que supondría inmiscuirse dentro de un matrimonio.

v. 137 *fuera*: en la lengua de la época era normal el uso del pasado de subjuntivo en oraciones en las que una condición estaba implícita, tanto haciendo referencia al pasado

y vanidad sin disculpa  
 el hacer ajena culpa  
 lo que era propia ignorancia. 140  
 Yo quiero, aunque no me muero;  
 me inclino, aunque no lo digo,  
 sólo el silencio es testigo  
 de si olvido u de si quiero;  
 y en el recato que ves, 145  
 solo temo en los amantes  
 el que como fueron antes  
 no los he de hallar después.

*Cáigase un broquel en el vestuario, y digan don Pedro y  
 Julio allá dentro.*

como al presente (Keniston, 1937, § 29.24, p. 370). En la lengua actual, sin embargo, se hubiera preferido el uso de un condicional: «Más sería loca arrogancia / y vanidad sin disculpa / el hacer ajena culpa / lo que era propia ignorancia»

v. 142 *inclino*: «Tener afecto a alguno o a alguna cosa, favorecerle en lo que pretende o intenta, o tener genio y propensión a algo» (*Aut*). Cfr.: «(DON JUAN): a esta pretendo inclinarme / y aun pedirla por esposa, / y quien podrá hacer mis partes / será don Diego de Acuña, / que me afirman con verdades / que es mucho suyo y aun deudo» (Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, vv. 1893-1898).

v. 144 *u*: «Sirve muchas veces de partícula disyuntiva, especialmente cuando la dicción acaba en *o*, o la siguiente empieza con ella, para evitar la cacofonía, o cuando la dicción siguiente empieza con *d*, para quitar la mal sonancia» (*Aut*). En el caso de las comedias de Sigler de Huerta, en *DM* y *CA* esta partícula disyuntiva no aparece en ninguna ocasión. En la presente comedia, se utiliza en otra ocasión más, también ante el sonido consonántico dental sonoro (v. 2666). Sin embargo, no siempre, se utilizará *u* ante *d* y en *NHB* encontramos casos en los que en esos contextos se opta por *o*, como en los versos 1082, 2666 ó 2712.

Acot. v. 149 *Cáigase*: la postposición del pronombre átono al verbo se producía en el Siglo de Oro a principio de frase o tras una pausa larga (Lapesa, 1984, p. 407). Junto a los numerosos ejemplos que se pueden apreciar en las acotaciones, en el propio parlamento de los personajes se puede documentar tal fenómeno como ocurre con la forma «Desembaraceme» en el v. 1053, o la forma «Voyme» en el v. 1251. Dado que el fenómeno ya se ha explicado más extensamente en el capítulo «Criterios de edición», que aparece con bastante frecuencia y que no produce grandes dificultades para la comprensión del texto, no se volverá a anotar cuando aparezca de nuevo.

*broquel*: «Arma defensiva, especie de rodela o escudo redondo, hecho de madera, cubierto de ante encerado o baldrés, con su guarnición de hierro al canto y en medio de una cazoleta de hierro que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa o manija que tiene por la parte interior. Su uso es para cubrir el cuerpo e impedir que el enemigo con quien se combate no pueda herirle» (*Aut*). Comp. «FINARDO: ¡Que no

DON PEDRO                    Sígueme, Julio.  
 JULIO    El broquel  
     se me cayó; ya te sigo.    150  
 DON PEDRO                    No te apartes de conmigo.  
 DOÑA LEONOR                ¿Qué ruido, Juana, es aquel?  
     *Salen don Pedro y Julio con las espadas desnudas.*  
 DON PEDRO                    Señora, a vuestro sagrado  
     huyendo su poca dicha

hubiese colación! / ¡Y en el verano se alaba / Madrid, para quien trasnoche / sin cotas ni sin broqueles, / que tiene nieve y pasteles, / vino y dulce a medianoche!» (Lope de Vega, *La discreta enamorada*, p. 82).

v. 151 de *conmigo*: no se ha podido documentar ninguna referencia a este uso del pronombre *conmigo* tras la preposición *de* en los artículos y libros sobre historia de la lengua consultados. En la actualidad, se preferiría utilizar el pronombre personal *mí* tras tal preposición y en ese contexto; sin embargo, parece que este uso no es particular de nuestro autor. Aunque no haya aparecido ninguna concordancia de tal tipo en el CORDE, sí que se documentan cuatro casos similares en el CORES en textos del siglo xvii, uno de ellos además coincide en el verbo utilizado en la presente comedia: «comimos, y volvimos sobre tarde, y fue de modo, que eran las diez de la noche, y no pudiendo apartarle *de conmigo*, fue fuerza que, como comió, cenase» (Liñán y Verdugo, *Guía de avisos y de forasteros que vienen a la Corte*). De todos modos, dada la mucho más elevada frecuencia de aparición del pronombre personal del pronombre personal *mí* tras esta preposición, se puede suponer que probablemente se trate de un uso muy restringido y poco común que le sirve al autor para mantener el metro del verso. Por otra parte, en la obra del propio Sigler de Huerta en el contexto más parecido que se ha encontrado se puede observar el uso del pronombre personal *mí* y no de *conmigo*: «De ti maldito, y de mí / desesperado partiose / a Jerusalén» (*Cinco blancas de Juan Espera en Dios*, vv. 2019-2021).

v. 153 *sagrado*: «Metafóricamente significa cualquiera recurso o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado» (*Aut*). Comp. «MEDORO: [...] ¡Ay, Angélica, ay, mi bien! / Halle sagrado en tus brazos / una ilusión, y aun no sé / si podrá tanto gozar / desmentir tanto temer» (Bances Candamo, *Cómo se curan los celos*, vv. 2463-2467).

v. 154 Nótese el diferente régimen verbal del verbo *huir* que no va acompañado de un complemento introducido con la preposición *de* como ocurriría hoy en día, sino que en la época también podía funcionar como transitivo. Comp. «LAURENCIO: (Huyendo su autoridad, / de enojarle me desvío» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 1831-1832); «JUAN: Obligaron desengaños / a que huyendo adúladores / y desmintiendo favores, / diese quietud a sus años» (Tirso de Molina, *Privar contra su gusto*, vv. 407-410); «BASILIO: Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, v. 4257); «[DON GARCÍA]:¿cómo he de huir la ocasión?» (Ruiz de

- para enmendar su desdicha 155  
 llega un hombre desdichado.  
 Y aunque es tan poca mi suerte,  
 parece que se mejora  
 porque si en la calle agora  
 di a un atrevido la muerte 160  
 (con razón tan provocada  
 y con tan poca ocasión  
 que pienso que mi razón  
 le mató más que mi espada)  
 en mi desdicha inhumana, 165  
 no hay que temamos los dos,  
 favoreciéndonos vos.
- DOÑA LEONOR      Esa llave tuerce, Juana.  
 Vos, sosegad, caballero,  
 cierto que os acudirán 170  
 a remediar vuestro afán,  
 siendo cualquiera el primero,  
 cuantos hubiere en mi casa.  
 (¡Ay, Juana! A nadie pudiera *Aparte con Juana.*  
 esto suceder que fuera 175  
 el corazón me traspasa  
 de mí más bien admitido,  
 porque en mi esquivo desdén  
 es, no queriéndole bien,  
 quien mejor me ha parecido. 180  
 Y es dicha que pueda así  
 valerle en esta ocasión,  
 pues queda en la obligación  
 de que le favorecí,

Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, v. 1310). En la presente comedia se produce una vacilación en cuanto a su uso pues, aunque en el v. 467 se vuelva a usar como transitivo, en los vv. 1162 y 2317 se acompaña de un complemento preposicional introducido por *de*.

v. 159 *agora*: como se ha señalado en los «Criterios de edición», se mantiene sin actualizar este arcaísmo propio de la lengua del Siglo de Oro y equivalente al actual «ahora». En lo sucesivo no se volverá a anotar tal forma.

v. 181 *ansí*: este arcaísmo que ya se ha comentado en el capítulo «Criterios de edición», convivía con la actual forma *así*. De ahora en adelante se mantendrá dicha forma arcaica sin añadir ninguna nota explicativa al respecto.

	sin que pueda haber perdido, antes cumplo con quien soy, cuando socorro le doy.) En la mano estáis herido, con este lienzo escusáis que vierta sangre la herida.	185     190
DON PEDRO	No es piedad darme la vida, cuando la muerte me dais. (Ya, Julio, no hay qué temer. <i>Aparte con Julio.</i> ¿Hay tal dicha? ¿Hay tal ventura?)	
JULIO	(No es mejor: ¿hay tal locura? [ <i>Aparte.</i> ] Tierno se viene a poner.) Yo que solo busco y siento, <i>A Juana.</i> lo que a quien soy corresponda, solo con que usted me esconda he de quedar muy contento. Pues sin estar en mi mano en deuda que no es civil temo mucho al alguacil, pero más al escribano.	195     200

v. 189 *lienzo*: «Se llama asimismo el pañuelo de seda, algodón o hiladillo que sirve para limpiarse las narices. Hácense de diferentes tamaños y colores y se llama regularmente lienzo de tabaco, por servirle de él los que le toman» (*Aut*). Comp.: «FENISA (*Aparte*) Ya he pensado traza igual / a mi designio amoroso. / Pasaré junto a Lucindo, / dejaré el lienzo caer, / y al dármele, podrá ser / mire el alma que le rindo» (Lope de Vega, *La discreta enamorada*, p. 30).

*escusáis*: «Vale también evitar, impedir, embarazar que tal o tal cosa se ejecute o suceda como excusar pleitos, discordias, lances, etc.» (*Aut*). Cfr.: «DON JUAN: Erré en culpar tu fineza, / mas no en temer mi peligro. / ¿Cómo se excusa mi muerte / si ya perderte imagino?» (Moreto, *El lindo don Diego*, vv. 219-222).

v. 202 *deuda que no es civil*: mediante esta perífrasis, el gracioso JULIO está dando a entender que su deuda pendiente con la justicia es de carácter criminal y no civil. Y es que, como se verá más adelante, los dos personajes vienen de batirse en duelo y matar a un hombre, es por ello por lo que su deuda no es civil pues no está relacionada con intereses particulares como la hacienda, jurisdicciones o privilegios.

v. 204 La venalidad y corrupción de alguaciles y escribanos se convirtió en tópico de la literatura satírico burlesca de la época. Así lo ejemplifican numerosos textos de Quevedo quien incluso tituló uno de sus discursos *El alguacil alguacilado* y donde aparece el siguiente comentario puesto en boca del Demonio: «Fuera desto, los demonios lo fuimos por querer ser como Dios y los alguaciles son alguaciles por querer ser menos que

JUANA	Y ese miedo tan prolijo, que sufre con tal paciencia, ¿dura desde la pendencia?	205
JULIO	Nunca de poco me aflijo; el que mira y yo reñimos mucho mejor que Roldán, el Cid y el Gran Capitán	210

todos. Persuádetes que alguaciles y nosotros somos de una profesión, sino que ellos son diablos con varilla, como cohetes y nosotros alguaciles sin vara, que hacemos áspera vista en el infierno» (Quevedo, *Los sueños*, p. 431). Además en su *Sueño del infierno* se puede leer: «Vi una mujer que iba a pie, y espantado de que mujer se fuese al infierno sin silla o coche, busqué un escribano que me diera fe della y en todo el camino del infierno pude hallar ningún escribano ni alguacil, y como no los vi en él, luego colegí que era aquel el camino del cielo y este otro al revés» (pp. 181-182). También son el blanco de sus poesías, de ellas se extraen los siguientes fragmentos que ejemplifican bien por qué eran temidos por la gente de la época: «Toda esta vida es hurtar, / no es el ser ladrón afrenta, / que como este mundo es venta, / en él es propio el robar. / [...] El escribano recibe cuanto le dan sin estruendo, / y con hurtar escribiendo, / lo que no hurta no se escribe» (Quevedo, *Poesía original completa*, p. 653, poema 647), «El signo del escribano, / dice un astrólogo inglés, / que el signo de Cáncer es / que come a todo cristiano. / Es su pluma de milano, / que a todo pollo da bote, / y también es de virote, / tirando al blanco de un real» (Quevedo, *Poesía original completa*, p. 664, poema 653); «Ya sueltan, Juanilla, presos / las cárceles y las nalgas; / ya están compuestos de puntos / el canto llano y las calzas. / Alguaciles y alfileres / prenden todo cuanto agarran; levántanse solamente / los testimonios y las faldas» (Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1007, poema 776). Por otra parte, parece que algo de trasfondo real tenían las acusaciones vertidas contra los miembros de estas dos profesiones. Arellano, en una nota a pie de página en su edición de *Los sueños* de Quevedo (p. 97), recoge un interesante fragmento de las *Actas de Castilla* sobre su corrupción: «grandes excesos y maldades que en todos los lugares destos reinos hacen los escribanos [...] llevan excesivos derechos y demás desto las vidas, honras y haciendas no están seguras del mal proceder de algunos.» No es raro pues que el gracioso tema caer en manos de estos agentes de la justicia.

vv. 210-211 *Roldán, el Cid y el Gran Capitán*: el gracioso se está comparando ni más ni menos que con tres héroes míticos conocidos por su gran valor. En primer lugar, menciona a Roland, protagonista de la primera parte de *La chanson de Roland*, donde se narra como el personaje, uno de los doce pares de Francia y sobrino del emperador Carlo Magno, muere a causa de una traición en la batalla de Roncesvalles. Sus hazañas y valerosas gestas se transmitieron de siglo en siglo y se convirtió en uno de los paradigmas del caballero medieval. Igualmente perdurable será la fama del personaje histórico Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, protagonista del conocido poema épico que difundiría sus gestas a través de los tiempos. Más próximas al tiempo de redacción de la obra fueron las hazañas del Gran Capitán, como se conocía a don Gonzalo Fernández de Córdoba. Este afamado estratega, dirigió, bajo el reinado de Isabel la Católica, las cam-

envidiaran lo que hicimos;  
 y no se espante aquí alguno  
 que desta manera alabe  
 sus cosas aquel que sabe, 215  
 que en estos tiempos ninguno  
 habla de otro bien y así  
 yo mismo me he de alabar,  
 y no me podrá faltar,  
 que alguno me alabe a mí. 220

*Llaman a la puerta y alborótense todos.*

¡Un brazo quiero perder  
 si la justicia no fuere!

*Empuña la espada.*

DON PEDRO            Pues venga lo que viniere;  
                               ya, ¿qué nos queda que hacer?

pañas militares contra Granada que acabarían con la capitulación de Boabdil, el Chico, en 1492. El título de Gran Capitán lo obtendría con posterioridad gracias a sus victorias al frente del ejército español para defender al rey de Nápoles de los ataques franceses. Resultado de sus méritos militares en tierras italianas, Fernández de Córdoba fue nombrado Duque de Santángelo y posteriormente gobernador de Nápoles. Con la muerte de Isabel II, Fernández de Córdoba se distanció de la corona española, y las sospechas del rey Fernando de que pudiera estar conspirando para conseguir la independencia del Reino de Nápoles provocaron el fin de su brillante carrera. Acusado de malversar los caudales públicos, vuelve a España donde se intenta defender de tales acusaciones y regresar a Nápoles sin éxito alguno, muriendo en España en 1515. Lope de Vega dedica su comedia *Las cuentas del Gran Capitán* precisamente a este asunto, aunque modificando el desastrado final de don Gonzalo, que sale airoso de las preguntas de los contadores reales y alcanza de nuevo la benevolencia real.

v. 214 *desta*: como se ha indicado en los criterios de edición, la aglutinación de la preposición *de* con los demostrativos *este* y *ese* en todas sus formas era muy frecuente en la lengua de la época. Se mantendrá sin separar tal aglutinación y a partir de ahora no se volverá a anotar.

v. 223 *venga lo que viniere*: esta frase hecha aparece documentada en el *Vocabulario* de Correas (p. 1101) y se adjunta a ella la siguiente explicación «Dicho del que tomó resolución en algo» Tal expresión se ha podido documentar en Calderón: «CÉSAR: La puerta abren. / MOSQUITO: Ya, por mal que nos sucede, / hay que comer y vestir / venga ahora lo que viniere» (*El escondido y la tapada*, vv. 1703-1705) y en *DM* puesta en boca de don Alonso: «que yo, con quien soy cumpliendo / y con el amistad nuestra, / he de hacer lo que me toca / y venga lo que viniere» (*DM*, vv. 1731-1734).

DOÑA LEONOR	Esa criada seguir podéis, que os ha de llevar adonde podáis estar, mientras, yo a divertir a quien os buscare quedo.	225
JULIO	Sí, señora, y es razón, que quien quita la ocasión, se escusa de tener miedo.	230
DON PEDRO	Señora...	
DOÑA LEONOR	No os detengáis en cumplimientos aquí que me aventuráis a mí sí vos os aventuráis en el riesgo; como en vos a mí me toca escusar; Y agora, sin replicar, seguid a Juana los dos.	235       240

*Tóme Juana una bujía y los dos la sigan. Doña Leonor tome otra y abra la puerta, y entre don Diego vestido de camino y diga doña Leonor aparte.*

v. 228 *divertir*. «Apartar, distraer la atención de alguna persona para que no discorra ni piense en aquellas cosas a que la tenía aplicada o para que no prosiga la obra que traía entre manos» (*Aut*). Cfr. «DON GARCÍA: A Clara habéis de servir. / DON FÉLIX: ¿Para qué fin? DON GARCÍA: De mi amor / con tan gran competidor / la pretendo divertir; / que repartida y atenta / a diversas aficiones, / me dará más ocasiones / de hablar a quien me atormenta» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 97-104).

v. 232 Se opta en este caso por corregir la lectura ofrecida por *H* siguiendo la contenida en los restantes testimonios de la obra. Si se analiza la lectura ofrecida por *H*, se puede apreciar como el parlamento del criado JULIO queda incompleto y que las palabras atribuidas a don Pedro en este fragmento no tienen demasiado sentido.

Acot. v. 240 *bujía*: «Vela de cera blanca de poco más de tercia de largo, redonda y bien formada de que se sirven los señores y personas ricas para alumbrarse de noche» (*Aut*). Comp. «BELISA: Pon, Finea, en esa cuadra / una bujía y papel, / tinta y pluma» (Lope de Vega, *Las bizzarrías de Belisa*, vv. 2146-2148).

*vestido de camino*: la indicación de que el personaje viste traje de camino es muy frecuente en las comedias del Siglo de Oro. De este modo se da a entender de manera visual que el personaje que así viste regresa de un viaje o bien, está a punto de partir. Esta vestimenta se caracterizaba por sus colores vistosos y sus abundantes adornos y contrasta con el riguroso traje negro que se usaba en la ciudad, tanto es así que también



(¡Cielos, mi hermano! ¡Estoy muerta! [*Aparte.*])  
 ¡Con cuánta facilidad  
 tan en duda una verdad,  
 un enfado se concierta!  
 Hermano, tan bien llegado, 245  
 después de esta breve ausencia  
 te mire yo en mi presencia.  
 Como fuiste deseado,  
 mi amor y mi obligación 250  
 previno que ya llegabas,  
 y que eras tú el que llamabas  
 me dijo mi corazón:  
 que nunca posible fuera  
 templar la tristeza mía 255  
 ni que con tanta alegría  
 quien saliese a abrirte fuera:  
 si de que eras tú el empleo  
 de este mi gozo impensado;  
 a mi advertido cuidado 260  
 no le avisará el deseo.  
 Con nuevos alegres lazos  
 mi gusto has de festejar.

DON DIEGO            Y yo, hermana, te he de dar  
 el alma como los brazos.

se le llamaba *traje de color* (véase *Las doncellas de Madrid* acotación inicial). Además, como indica Deleito y Piñuela, los caballeros se solían calzar alta bota de ante con espuela de pato (1966, p. 205). Para más información sobre el valor de esta acotación consúltese Zamora, 1988, pp. 639-659 y Ruano y Allen, 1994, p. 312.

v. 250 *previno*: «Significa asimismo conocer de antemano y con anticipación algún daño o perjuicio» (*Aut.*). Comp. «TELLO: ¿Qué es que espere? ¿Yo esperar? / ¿Pues, el Rey de mi venida / no estaba ya prevenido? / Cuando que venga me avisa» (Moreto, *El valiente justiciero*, vv. 1351-1354).

v. 262 *festejar*: en este caso el verbo tiene un significado diferente al de ‘galantear’ con el que aparece en otras dos ocasiones en esta comedia. Aquí significa «hacer festejos en obsequio de otro» (*Aut.*). Cfr. «Liberal nos festejastes / ya en saraos, donde Amor / fue el maestro de danzar / y su discípulo yo; / ya en banquetes» (Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, vv. 519-523).

v. 264 *dar los brazos*: «Frase muy común y familiar que vale admitir y recibir a uno con afecto y cariño, y así, para manifestar el gozo y estimación con que a un amigo, o conocido, que viene de fuera se le recibe o se le aplaude alguna buena acción un dicho,

- Tan bien debido a mi amor  
este afecto bien pagado,  
que debes a mi cuidado  
muchos cuidados, Leonor. 265
- DOÑA LEONOR ¿Cómo en Granada te fue?
- DON DIEGO Bien, pues el pleito a que fui 270  
tan brevemente vencí,  
que vencí cuando llegué.  
Forzosas obligaciones  
mi tardanza ocasionaron,  
que nunca en pleitos faltaron, 275  
hermana, las dilaciones.  
Mi tardanza dilaté,  
aunque negocié de modo...  
Pero despacio de todo  
cuenta, Leonor, te daré, 280  
que ya la ropa subido  
Fernando a mi cuarto habrá  
y me importa hablarle allá.
- DOÑA LEONOR Ya está todo prevenido.
- DON DIEGO Quédate, hermana, con Dios. 285
- Vase don Diego y sale Juana con la vela.*
- DOÑA LEONOR Él te guarde. ¿Y los dos, Juana?
- JUANA Del jardín por la ventana  
se han arrojado los dos,

se dice “dadme los brazos”, etc.» (*Aut.*). Comp.: «LUDOVICO: Dame mil veces tus brazos; / que el alma con sus potencias / que es verdadera tu historia / en su regocijo muestran» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 2872-2875).

v. 268 *cuidados*: nótese que si en el verso anterior, como hasta ahora, *cuidado* equivalía a ‘preocupación’, en este caso más bien sería un sinónimo de ‘atenciones’.

v. 272 Este juego de palabras pronunciado por don Diego recuerda a la famosa frase de JULIO César que tras vencer a Farnaces III en la batalla de Zela, año 47 a. C. comunicaba de este modo al senado la rapidez de su victoria: *veni, vidi, vinci*.

v. 284 *prevenido*: «Preparar, aparejar y disponer con anticipación las cosas necesarias para algún fin» (*Aut.*). Cfr.: «[COSME]: pero ella, ¿cómo podía / desde la calle saber / lo que había de suceder, / para tener este día / ya prevenido el papel?» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 1023-1027).

	juzgándose mal seguros del delito en la malicia por si fuese la justicia.	290
	De ese cuarto, por los muros de esotra casa pasaron; y, si va a decir verdad, tuve de ellos tal piedad	295
	al ver como se arrojaron, que aún me dura agora el susto, de su mal compadecida.	
DOÑA LEONOR	¡Quién a precio de su vida les escusara el disgusto!	300
	Que mi hermano, inadvertido de cuanto pudo pasar, no había el cuarto de mirar; y, en tu aposento escondido, es muy fácil que estuviera,	305
	donde a su herida le diese remedio y donde pudiese regalarle de manera que de su mal mejorase siendo mi cuidado tal.	310
	Pero no, Juana, en mi mal, morir yo cuando él sanase muy posible cosa fuera, y no quiero inadvertida, morir por darle la vida,	315
	matarme porque no muera.	

v. 293 *esotra*: este determinante aparece muy probablemente en el siglo XVI y se forma a partir de la aglutinación de otros dos determinantes *ese* y *otro*. Keniston comenta que es muy fácil explicar tal aglutinación a partir de la caída de la última vocal inacentuada en el primero de los determinantes (Keniston, 1932, §17.28-29, p. 214). Por su parte, Girón Alconchel explica que posiblemente la aparición de este nuevo determinante con uso pronominal se deba a la necesidad de crear un correlato del latino *alter* al que se le añadiría un sentido deíctico (Cano, 2004, p. 873). Cfr.: «[ADRIÁN] Dijéronme: “No pararon, / que así como aquí vinieron, / por esa puerta salieron / y a esotra calle pasaron”» (Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, vv. 618-621).

v. 316 *porque*: era habitual en la lengua del Siglo de Oro la utilización de esta conjunción seguida del verbo en subjuntivo con valor final. Comp. «BELISA: Si ha de

- A mí me ha estado muy bien  
 que mi hermano haya venido  
 que, ya el fuego introducido,  
 menos huraño el desdén 320  
 permitiendo sin enojos,  
 a los ojos y a los labios,  
 en la lengua los agravios,  
 y la licencia en los ojos,  
 tan cerca de mí el ardor, 325  
 que ya me ofende su llama,  
 está si amor no se llama  
 muy cerca de ser amor.  
 Vaya con Dios: mi sosiego  
 es antes que su quietud. 330
- JUANA ¡Cómo dice tu inquietud  
 la introducción de ese fuego!  
 Pues sabe que, al irse a echar,  
 me dijo, ya en la ventana:  
 «Dirá usted, señora Juana, 335

desmayarse / del susto de este suceso, / acérquese más al río, / dama, porque caiga dentro» (Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, vv. 945-949); «MAGDALENA: Importunidad cansada / es la vuestra. Porque os vais, / y el paso no me impidáis, / he de hacer lo que os agrada» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 669-672); o «(JUAN): Y donde a ver si es o no es / quiero que vamos los dos / y que entréis delante vos / porque no se esconda, pues / de vos no se ha de guardar» (Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 681-683). Este uso de «porque» con valor final se produce solo muy ocasionalmente en la lengua actual que prefiere utilizar en contextos como el que ahora se comenta la fórmula «para que». A partir de ahora no se volverá anotar el uso con valor final de esta conjunción que se produce en repetidas ocasiones en la presente comedia (vv. 351, 393, 482, 1210, 1550...).

v. 319 *fuego*: el fuego como representación de la pasión amorosa es un tópico literario que tiene sus raíces en la lírica trovadoresca y que se prolonga prácticamente hasta nuestros días. En el teatro del Siglo de Oro es también un símbolo recurrente que sirve para mostrar en los parlamentos de los personajes su enamoramiento. Brasas, llamas, ardor y fuego forman parte de un campo semántico que el público identificaba inmediatamente con el sentimiento amoroso. Comp.: «MARQUÉS: ¿De una vista, niño ciego, / dejas un alma rendida? / ¿De una flecha, tanta herida / y de un rayo, tanto fuego?» (Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos*, vv. 1463-1466); o «JUAN: ¡Qué extraña obscuridad! Pero quien ama, / como el amor es fuego, / a sí mismo se alumbra con ser ciego» (Tirso de Molina, *Privar contra su gusto*, vv. 1917-1919).

a quien la mandó librar  
 del peligro a un inocente,  
 que en mayor peligro estoy  
 y que de sus ojos voy  
 preso como delincuente. 340  
 Y que el darme libertad,  
 cuando la pierdo en sus ojos,  
 más que vida es darme enojos  
 y más rigor, que piedad.  
 Que no agradezco el librarme 345  
 ni lo tengo por ventura,  
 pues siendo juez su hermosura  
 me condenó a desterrarme.  
 Pero, aunque juzgue por yerro  
 cuanto llore y cuanto pene, 350  
 porque otra vez me condene  
 yo quebrantaré el destierro,  
 que agradecido y rendido  
 a su hermosura y piedad,  
 volveré sin libertad 355  
 rendido y agradecido.  
 Y que si el cielo...»

DOÑA LEONOR

No más.

Bástame mi inclinación

v. 342 En el teatro del Siglo de Oro, es recurrente la idea de que por medio de los ojos o la mirada se produce el enamoramiento, de tal modo que el galán o la dama quedan hechizados por los ojos de la persona amada o bien prendidos, presos o cautivos de ellos. Tales ideas tienen su origen en las teorías platónicas y neoplatónicas que tan en boga se pusieron en el Renacimiento, hasta el punto de que Castiglione consideraba que los ojos actuaban como saetas que herían de amor. Así lo recoge H. Troppé en una anotación a pie de página del siguiente fragmento de *Los locos de Valencia* de Lope de Vega: «[FLORIANO]:Yo vi los bellos y divinos ojos / por donde amor vertió locura y fuego, / y, como mariposa, mis despojos / a su amorosa lumbrer arderse luego» (vv. 1059-1062). También se pueden rastrear ecos de esta idea en los siguientes fragmentos «DON GASPAR: Escuchad. / Repetirte que ha seis meses / que tuvo mi amor principio, / que me hechizaron tus ojos» (Solís, *El amor al uso*, vv. 1729-1732); «De tus ojos salgo, ciego / y abrasa, Inés hermosa, / cual la incauta mariposa / busca luz, y encuentra fuego» (Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos*, vv. 669-672); o «[ENRICO]:Y finalmente, yo estoy / preso por los ojos bellos / de Celia, que está presente» (Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, vv. 866-868).

sin que añada obligación  
 el recado que me das, 360  
 que es indicio el más fundado  
 de que un hombre es bien nacido  
 el hallarle agradecido:  
 que el que agradece es honrado.  
 De mi hermano al cuarto ven, 365  
 que ha rato que en él entró.

Vase.

JUANA                    Ya ustedes sabrán que yo *Al pueblo*.  
 doy un recado muy bien.

v. 366 *ha rato que*: en este tipo de expresiones temporales se utilizaba el verbo *haber* donde hoy aparecería la tercera persona del verbo *hacer*. Sobre este tipo de formulación, Keniston ofrece numerosos ejemplos y explica como la duración se indica normalmente por *ha* + nombre o un pronombre, mientras que la acción es expresada por una subordinada introducida por un *que* al que atribuye un primer origen como adverbio relativo de tiempo (Keniston, 1937, §16.661, p. 211, y §32.13, p. 426). Comp. «FELIPE: Seis meses ha, prenda mía, / que disfrazado por vos, / trueco sedas en sayales» (Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, vv. 455-457) o «MARQUÉS: Pues con saber que ha dos años / que servís a doña Clara, / vengo a tener por amigo / al que enemigo juzgaba» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 1850-1853).

Acot. v. 367 *pueblo*: 'público'. Es evidente que en la acotación lo que se intenta indicar es que Juana se va a dirigir en su parlamento al público del corral rompiendo la ficción teatral como era tan frecuente en las obras de Calderón. Sin embargo, no se ha encontrado ningún otro testimonio en el que con la palabra *pueblo* se haga referencia al público; de hecho, en casi todos los casos, a los asistentes a las representaciones teatrales se les identifica como *auditorio*.

v. 368 La ruptura de la ficción a partir, sobre todo, de la intervención de los graciosos, y del comentario, por parte de los personajes de las comedias, sobre las convenciones teatrales ha merecido la atención de parte de la crítica (véase Bergman, 1974; Bravo, 1994; y Paille, 1980). Este fragmento es un buen ejemplo de esa ruptura de la ficción pues la graciosa se dirige al público haciendo un comentario sobre el que suele ser su papel en las comedias ya que era típico que fueran utilizadas por sus damas para la transmisión de papeles y recados. No será este el único ejemplo de ruptura de la ficción por parte de los graciosos de esta comedia, en los vv. 1275 y siguientes el comentario del gracioso JULIO dirigiéndose al público y aclarándole parte de la trama para que así no se inquiete es todo un guiño por parte de Sigler de Huerta. En este caso, incluso, más que de ruptura, se podría hablar de la realidad incluida en la ficción, convirtiendo al espectador en parte del espectáculo, en un claro intento de evidenciar cuáles eran las reglas implícitas en la creación de las obras y en su representación sobre las tablas.



- ¿Díjose señor por esta  
lo de noche toledana? 385
- DON PEDRO Presto vendrá la mañana.
- JULIO ¿Ves lo que el reñir te cuesta?
- DON PEDRO Para los hombres se hicieron  
los trabajos.
- JULIO Es verdad, 390  
mas los de tal calidad  
que de la mano vinieron  
de aquel que porque consiga  
mayor gloria a quien corrige  
le premia cuando le aflige, 395  
regala cuando castiga,  
pero los que un hombre toma  
por sus manos, no señor:

v. 386 *noche toledana*: «La que se pasa sin dormir» (*Aut*). Como *noche toledana* se denomina a una noche de insomnio; sin embargo, parece que el gracioso, en este caso, está refiriéndose de manera implícita a la obra de Lope de Vega titulada precisamente *La noche toledana*, de hecho, sus palabras y modo de actuar recuerdan mucho al del gracioso de esa comedia. En la jornada segunda de la obra de Lope se muestra una noche en vela protagonizada por toda una serie de damas y caballeros reunidos en un mesón próximo a Toledo donde se están celebrando las fiestas. Lisena, disfrazada de criada, con la intención de recuperar a su amado, enreda todo lo posible para evitar que Florencio y Gerarda, el nuevo objetivo amoroso del galán, se queden a solas. Llega un momento en que Lisena consigue que un capitán se finja representante de la justicia, cosa que provoca la huida de don Florencio y su criado Beltrán por una ventana. Beltrán entonces se queja y muestra su miedo, lo mismo que JULIO, y al igual que él se acuerda de la profesión del volatín. Beltrán explica que si él hubiera tenido las aptitudes necesarias ya se habría dedicado profesionalmente a caminar por la maroma: «FLOR.: [...] ¡Saltemos! BELT.: Pues ¿puedo yo? / FLOR.: Los tejados cerca están. / BELT.: ¿Soy gato q[ue] e de andar / por los texados, Florencio? / FLOR.: Salta, Beltran con silencio. / BELT.: ¿Con silencio e de saltar? / ¡Biue Dios, que se a de hundir / conmigo medio texado! / FLOR.: ¡Acaba, no seas pesado! / ¡Salta, que quieren abrir! / BELT.: Pues si yo fuera ligero, / ¿Ya no vuiera yo bolado / por maromas, y ganado / gran cantidad de dinero? / FLOR.: ¡Salta! BELT.: ¿Soy perro que salto / por el rey de Francia? FLOR.: Si» (Lope de Vega, *La noche toledana*, vv. 2423-2438). Pero las semejanzas continúan pues como en el caso de JULIO, Beltrán también se pregunta por la naturaleza de tal noche: «BELT.: Pulga vi yo que tenia / tenazas con que mordía. / FLOR. ¡Linda noche! BELT. ¡Linda cama! / FLOR.: ¡Enamoraos en Toledo / de las moças del meson. / BELT. ¡Noches toledanas son!» (Lope de Vega, *La noche toledana*, vv. 2710-2716).



	pues esto es casi peor, que el andar por la maroma.	400
	¿Es trabajo que da Dios ponerte en trance tan fuerte que ya nos cueste una muerte o nos las cueste a los dos lo que te pudo costar tan fácilmente la vida?	405
	¿Es gusto ser homicida y comodidad andar de un tejado a otro tejado, si de uno sales herido y desotro estás molido, como yo perniquebrado?	410
DON PEDRO	Tú, todo lo que es valor es aliento y bazaría lo llamaste...	
JULIO	Bobería, y digo muy bien, señor.	415
DON PEDRO	¿Un hombre no ha de saber con gentil resolución, si se empeñó en la ocasión, perder la vida o vencer tan hábil de cualquier modo que si el riesgo le embaraza, con el valor y la traza se sepa librar de todo?	420
	¿Para cuándo, JULIO, son ánimo y entendimiento?	425
JULIO	¡Qué gracioso pensamiento! Luego, ¿quieres con razón	

v. 400 *andar por la maroma*: véase la nota al v. 376.

v. 411 *desotro*: se trata de una aglutinación de la preposición *de* más el determinante *otra* ya comentada en nota a pie de página al v. 293.

v. 427 En el texto base a la presente edición, antes de esta palabra se encuentra tachada la palabra *entendimiento*, con la que también finaliza el verso anterior. Esta corrección da a entender que este manuscrito es una copia de otro texto.

	de entendimiento dar nombre a tan bárbaras acciones	430
	que son, aunque me perdones, más de un bruto, que de un hombre? Yo le vi, en Madrid andaba uno, aunque gran caballero, grandísimo majadero,	435
	que con otro porfiaba «a más menguado sois vos, más necio y más importuno», sin que venciese ninguno, que eran muy necios los dos.	440
	Y como el primero halló sus tretas mal venturosas, a cuatro de ingenio cosas diz que le desafió.	
DON PEDRO	¿Qué son?	
JULIO	Conviene a saber, si muy mal no se me acuerda: a subir por una cuerda, luchar, saltar y correr. Así, tú con necio error llamas, contra la verdad,	445     450

v. 433 A partir de este verso y hasta el 448, JULIO parece que está narrando un cuento cómico. Se ha intentado documentarlo en los diferentes estudios sobre los cuentos en el Siglo de Oro (Camarena y Chevalier, 2003; se han descartado los tomos de 1995 y 1997 de los mismos autores por estar dedicados a los cuentos de animales y maravillosos); Chevalier, 1975; Chevalier, 1982; Chevalier, 1983), sin embargo, la búsqueda ha sido infructuosa y no se ha podido encontrar ningún otro testimonio, ni más información sobre el cuento.

v. 438 *importuno*: «Lo que es fuera de tiempo u de propósito» (*Aut*), ‘inoportuno’. Comp. «(CLARA): Amor es duende importuno / que al mundo asombrado tray: / todos dicen que la hay, / y no le ha visto ninguno» (Solís, *El amor al uso*, vv. 1594-1597).

v. 444 *diz que*: esta fórmula de valor impersonal sería equivalente a un actual ‘se dice’. Lapesa explica sobre ella que es «indicadora de que el hablante repite noticias, rumores, tradiciones etc. de origen impreciso sobrevive en las formas *diz que, desque...*» (Lapesa, 1984, p. 590). Cfr.: «VIOLANTE: No son celos, sino cielos; / celos diz que son antojos / que hacen grande la letra» (Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, vv. 909-911). Para más ejemplos de esta expresión y mayor información sobre sus variantes y evolución consúltese el artículo de Kany, 1944.



JULIO	Aquí lo del asno muerto venía como nacido. Y, ¿en qué has de estar divirtido en este jardín o huerto cuando tan dudoso está dónde estás y dónde estoy? Pues ya por nueva te doy que la mañana vendrá muy presto. Lo que has de hacer prevén porque nos libremos.	          475       480
DON PEDRO	A que amanezca esperemos que luego podremos ver qué modo de casa es este, que, si tiene noble dueño, nos sacará de este empeño, por más que empeño le cueste; demás de que aventurar	       485

v. 73 *asno muerto*: muy probablemente se está refiriendo al refrán: *al asno muerto, la cebada al rabo* con el «que se da a entender que es inútil e importuno el socorro, la asistencia y el remedio después de pasada la ocasión y oportunidad» (*Aut*). Comp. «RODRIGO: Linda acción por ella sola. / Sospecho y es caso cierto / que se dijo al asno muerto / poner cebada en la cola. / Con nueve eridas o diez / perdió el pobre el respirar, / y tu le mandas armar / por que no muerta otra vez» (Mira de Amescua, *Callar en buena ocasión*, pp. 14-15, en CORDE).

v. 474 *venir como nacido*: «frase con que se explica la aptitud o propiedad de alguna cosa para el fin que se desea» (*Aut*). Comp. «ZAGAL 1.º (Canta) Viva muchos años aqueste zagal, que es el más galán. SOL. Por Dios, Ramiro, que os viene el reino como nacido» (Moreto, A.: *Cómo se vengan los nobles* en CORES).

v. 484 *luego*: 'después', comp. «PEDRO: ¿Qué hemos de hacer? / CABELLERA: Luego trataremos de eso» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 1661-1662).

v. 488 *empeño*: téngase en cuenta que esta palabra está utilizada con dos significados diferentes. En el verso anterior se refiere a: «la obligación en que se halla alguno constituido de volver por sí en cosa que toca a su pundonor hasta salir bien del lance»; en cambio en este verso significa: «constancia, persistencia o tenacidad en intentar alguna cosa conseguirla o mantenerla» (*Aut*).

v. 489 *demás de*: 'además de'. Keniston la incluye dentro del grupo de fórmulas utilizadas por el hablante para añadir evidencias adicionales a su afirmación principal (1937, §28.141, p. 353). Cfr. «[DON GARCÍA]: Mas la enemiga fortuna, / observante de su desorden, / a sus méritos opuesta, / de sus bienes la hizo pobre, / que demás de que su casa / no es tan rica como noble, / al mayorazgo nacieron / antes que ella dos varones» (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 1567-1543).

	poco o nada es cosa cierta,	490
	pues con abrírnos la puerta	
	sólo nos puede librar.	
JULIO	No es mi miedo muy de balde,	
	ni muy los límites pasa:	
	¿no puede ser que esta casa	495
	fuese de un señor alcalde	
	y, cuando escusar pensemos	
	el riesgo que agora toco,	
	a la cárcel poco a poco	
	con estos cuerpazos demos,	500
	donde, voto a Cristo eterno,	
	un carcelero malvado	
	pone a pique a un hombre honrado	
	de irse mejor al infierno?	
	A la cárcel, ni por lumbre.	505

v. 501 *voto a Cristo eterno*: tal juramento o execración era equivalente a la más frecuente en la época «voto a Dios». Cfr.: «[TOMILLO]: ¿Partamos, quieres, Ribete, / hermanablemente? RIBETE: ¿Qué? / ¡Voto a Cristo que le dé!» (Caro, *Valor, agravio y mujer*, vv. 2450-2452). Sigler de Huerta parece alternar los dos tipos de juramentos, probablemente por cuestiones métricas. En *DM* únicamente aparece la expresión «voto a Dios» (vv. 47, 1415 y 1654) y lo mismo en *Las cinco blancas de Juan espera en Dios* («[ESPÁRRAGO]: pues voto a Dios que los queme / si me enojan con lechugas», vv. 1744-1745). Solo una vez más aparece la expresión «voto a Cristo», en *Competidores y amigos* («[MIGUEL]: si no traje bandera, aquesta espada / hizo el deber y pudo, ¡voto a Cristo!, / también haberbe Vuecelencia visto», vv. 1176-1778).

v. 503 *a pique*: «Modo adverbial que significa cerca, a riesgo o contingencia» (*Aut*) Comp. «GAULÍN: Señor, que te echas a pique, / haciéndole al juicio quiebra, / ¿ no ves que te dio culebra / la fiera por alambique» (Caro, *El conde Partinuplés*, vv. 779-782).

v. 505 *ni por lumbre*: en dos diccionarios de la época se puede documentar esta expresión: en *Aut*, donde se da la siguiente explicación: «Frase con que se da a entender la firme resolución que uno tiene de no ejecutar una cosa»; y también en el *Vocabulario de Correas*: «Dícese negando y vedando hacer algo» (Correas, 2005. p. 1009). En el entre-més *La capeadora* de Benavente se utiliza también esta expresión: «DOÑA GUSARAPA: Luego, ¿vusted no da? ARRUMACO: ¿Yo? Ni por lumbre.» (v. 31), y también aparece, por ejemplo, en *Marta la piadosa* de Tirso de Molina: «DON GÓMEZ: ¿Eso te da pesadumbre? / Si la latina costumbre / lo usa ¿por qué refutas / el declinar a *quis putas?* / DOÑA MARTA: ¡Jesús! ¡Jesús! Ni por lumbre» (vv. 2099-2103).

DON PEDRO Ruido siento, habla paso:  
 JULIO Nada nos sucede a caso,  
 ya viene el mal por costumbre.  
 Como habemos hecho ruido  
 cuando la pared saltamos, 510  
 como a hombres que robamos,  
 vendrá el barrio prevenido  
 a matarnos o a prendernos.  
 Y que lo piensen no es mucho:  
 yo también el ruido escucho, 515  
 y ha de ser forzoso vernos:  
 Toda provincia será

v. 506 *siento*: «Particularmente se toma por oír o percibir con el sentido del oído» (*Aut*). Hoy en día el uso de este verbo con tal significado es poco corriente y prácticamente solo se conserva en Hispanoamérica. Comp. «JACINTA [*Ap.*]: Temerosa procuro / ver quién hablaba aquí. DOÑA MENCÍA: Gente he sentido» (Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, vv. 1961–1962).

*paso*: «Usado como adverbio vale lo mismo que blandamente, quedo» (*Aut*). Cfr.: «TORRENTE: Hablad paso; / moderad la voz, Cristina, / que no sabéis quién os oye» (Cervantes, *La entretenida*, vv. 1713–1715, p. 248).

v. 507 *a caso*: se ha optado por mantener separada esta palabra ya que parece mostrar que el término no estaba lexicalizado pese a que ya aparece como *acaso* en *Aut*, así lo corroboraría también el alto índice de casos de separación donde actualmente se utilizaría *acaso* que se documentan en el CORDE y el CORES.

v. 509 *habemos*: forma verbal arcaica que ya convivia durante el siglo XVII con su equivalente *hemos* (Comp. «FLOR.: Si es que importa, quitarelas, / si no, pareceme error / pues auemos de passar / a dormir aquesta noche / a Yllescas» (Lope de Vega, *La noche toledana*, vv. 3–7); «(VENTURA): Y vuesa merced me tenga / cuando me vaya a caer, / que habemos los dos de ser / un par hasta que otro venga» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 1225–1228); «ISABEL: ¿cómo no habemos agora / en el forastero hablado / a quien tu honor encargaste / y tu galán hoy hiciste?» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 423–426); o «—Oh, pecador de mí, no habemos dejado nada a los criados. Vengan aquí V. Mds. Ah, señor güésped, déles de lo que hubiere; vea aquí un doblón» (Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, p. 87). En la presente comedia sólo aparece en una ocasión frente a las dos en que se documenta la forma más moderna (vv. 2299 y 2711). Esto concuerda con lo que suele ocurrir en la época donde pues, como indica Girón Alconchel refiriéndose a la obra de Calderón, el uso de esta forma arcaica en poesía se debe mayoritariamente a un deseo de ajustar el cómputo silábico de los versos. Además, según este investigador, sobre todo en el caso de la prosa, esta alternancia verbal se produce en cierto modo hasta que se deshecha por completo el uso transitivo del verbo *hacer* (Cano, 2004, p. 870). Para más información sobre el origen de estas dos formas verbales se puede consultar también Menéndez Pidal, 1973, p. 302.

	esto que escuchas, señor. ¡Oh, qué rica! ¡Oh, qué labor la vara y la pluma hará!	520
	¿Adónde vas imprudente? ¿No me miras tan medroso que reñirlo tú es forzoso, que eres solo aquí el valiente?	
DOÑA ANA	Cielo justo, cielo santo, <i>Dentro</i> . amparad esta inocencia.	525
DON PEDRO	¿Quién ha de tener paciencia si es de mujer aquel llanto? Yo he de saber lo que pasa, si me costase la vida.	530
JULIO	Y será muy bien perdida. Señor, el necio en su casa mejor que el cuerdo en la ajena sabe lo que se ha de hacer. ¿Quién te mete a ti en saber	535

v. 520 *la vara y la pluma hará!*: el gracioso JULIO está aludiendo sin duda al alguacil y al escribano que si los hallan los pueden encarcelar. La vara era el atributo propio del alguacil, del mismo modo que la pluma, mediante una sinécdoque, permite referirse al escribano. Comp.: «[BELTRÁN]: Todos, según imagino, / piden, que para vivir / es fuerza dar y pedir / cada uno por su camino: / con la cruz el sacristán, / con los respon- sos el cura, / [...] el alguacil con la vara, / con la pluma el escribano» (Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen*, vv. 756-765). Como ya se ha explicado anteriormente, estos dos oficios junto con los de tabernero, sastre o médico eran los blancos preferidos de los escritos de carácter satírico de la época que los atacaban por su modo de actuar arbitrario y, en muchas ocasiones, corrupto. Véase también la nota al v. 204.

v. 530 *si*: el uso concesivo de esta partícula era frecuente en la lengua de la época como se constata en *Aut*: «se usa asimismo para encarecer alguna cosa, contraponiéndola a otra [...] y entonces equivale a lo mismo que *aunque*».

vv. 532-533 *el necio en su casa mejor que el cuerdo en la ajena*: este refrán no se ha podido documentar en el *Vocabulario* de Gonzalo de Correas, sin embargo era corriente en la época y hoy en día todavía se puede escuchar. Como es habitual en los graciosos JULIO llena sus intervenciones de la sabiduría popular de los refranes como hace también el fiel acompañante de don Quijote: «Pues lo de la piedra en el cántaro un ciego, lo verá. Así que es menester que el que vee la mota en el ojo ajeno vea la viga en el suyo, porque no se diga por él “espantóse la muerta de la degollada”; y vuestra merced sabe bien que más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 978).

- de qué procede la pena  
de aquella triste señora,  
sin porqué, ni para qué?  
Ella se sabrá el porqué,  
suyo será cuanto llora 540  
yo la tengo por mujer  
tan llegada a la razón,  
que sin muy mucha ocasión.
- DOÑA ANA ¡Ay de mí! *Dentro*.
- DON PEDRO Yo he de saber,  
Julio, quién se queja allí; 545  
tú, si quisieras, te queda.
- Vase.*
- JULIO Vaya usted con Dios. ¿Que pueda  
sucederle sino a mí  
este enfado? ¿Es imposible  
que en dos horas no cabales 550  
sucedan desdichas tales?  
Sólo conmigo es posible,  
¿quién sino un descomulgado,  
importándole tan poco,  
fuera tan necio y tan loco 555  
que, habiendo la muerte dado  
a un hombre, con tanta dicha,  
pues eran tres cuando él uno,  
que yo valgo por ninguno,  
busque la ajena desdicha? 560  
Mas, ¿hay hombre que se muere

v. 546 *te queda*: en el siglo xvii se puede documentar la anteposición del pronombre átono en los casos en que el verbo está en imperativo y cuando a la forma verbal le precedía alguna frase en la oración, condiciones que se cumplen también en el v. 716: «No seas riguroso, / lo que es más me concede sé piadoso». En los restantes casos tal y como se documenta en esta comedia, se producía, como actualmente, la posposición del pronombre inacentuado (véanse al respecto los vv. 15 «Alégrate», 149 «Sígueme» o 285 «Quédate»). Para más información sobre el orden de los pronombres inacentuados consúltese el apartado correspondiente del capítulo «Criterios de edición» (pp. 253-254).

v. 554 *descomulgado*: «Excomulgado» (*Aut*). Cfr. «ENRICO: ¡Fuego en las manos, fuego! / ¿Estáis descomulgadas?» (Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, vv. 1017-1018).



por acechar y saber?  
 ¿No puede aquesta mujer  
 llorar por lo que quisiere?  
 Jamás a alguno advertí, 565  
 y no por mala intención;  
 y a ninguno en su opinión,  
 aunque errase, corregí;  
 ni aun pedido di consejo,  
 ni en el juego juzgué suerte, 570  
 yerre mi hermano o acierte,  
 que acierte o hierre le dejo;  
 a cualquiera en paz y en haz  
 le dejé con su pecado.  
 Con nadie fui porfiado; 575  
 ni aun que riñan, metí paz;  
 criminales o civiles,  
 sin que estas cosas me penen,  
 les dejo que se condenen  
 a escribanos y alguaciles. 580  
 No ha de llevarme al infierno  
 dicho que hubiese jurado,  
 ni jamás he murmurado  
 si es malo o bueno el gobierno.  
 Y no se ha de hallar que sienta 585  
 con afecto desigual,  
 que suceda bien o mal  
 lo que no está por mi cuenta.

v. 563 *aquesta*: se trata de una forma arcaica que convivía ya durante el Siglo de Oro con la actual *esta* tal y como se ha explicado en el capítulo «Criterios de edición». Este demostrativo y sus formas derivadas no se anotarán de ahora en adelante.

v. 673 *en paz y en haz*: esta expresión se halla recogida como *en haz y en paz* en Correas (2000, p. 317), con la siguiente explicación «Dícese de lo conforme». Además tal expresión es usada de nuevo por el propio Sigler de Huerta en *Las doncellas de Madrid*: «DON ALONSO: Muchos años os gocéis / todos cuatro en paz y en haz / pues que a mí solo la paz / me viene de que os caséis» (vv. 2622-2623). En los otros autores de la época lo frecuente es que la expresión aparezca tal y como se recoge en la obra de Correas: comp. «BELTRÁN: [...] Del malo más pertinaz, / lastima la desventura, / solamente al que murmura / lleva el diablo en haz y en paz» (Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen*, vv. 2289-2292).

Jamás he domado potros,  
 ni he sido casamentero, 590  
 porque yo vivir no quiero  
 de echar a perder a otros.  
 Y en mi conveniencia fundo  
 este consejo advertido:  
 que está el mundo muy perdido 595  
 y no he de enmendar el mundo.  
 Sepa don Pedro y porfie  
 por qué llora esta mujer  
 que yo no quiero saber  
 si se llora o si se ríe. 600

*Sale don Pedro como admirado.*

DON PEDRO           ¿Julio?

JULIO                    Señor, bien venido.  
 ¿Qué ha pasado por allá?  
 ¿Has examinado ya  
 la causa de que ha nacido  
 el llanto de esa mujer? 605  
 ¿De qué tan suspenso vienes?  
 ¿De qué estás confuso? ¿Tienes  
 aventura que vencer?  
 Que yo siguiéndote el trote,  
 pienso, viendo tu mudanza, 610  
 que me llamo Julio Panza  
 y tú, don Pedro Quijote.

v. 589 *domar potros*: parece que el gracioso está haciendo referencia a la expresión *andar a domar potros* recogida en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* y cuyo significado sería: «no querer, por ser dificultoso enseñar mozos» (Correas, 2000, p. 608), como también recoge Cejador (1924, vol. 3, p. 373). JULIO querría dar a entender que por no entrometerse en la vida de nadie ni siquiera se ha preocupado de la educación de ningún joven, con lo cual ni en eso ha podido incurrir en un despropósito.

v. 606 *suspenso*: participio de «suspender» que «significa también arrebatar el ánimo y detenerlo con la admiración de lo extraño o lo inopinado de algún objeto o suceso» (Aut). Comp. «CONDE: ¡Qué prodigiosa hermosura! / GAULÍN: ¿De qué estás, Señor, suspenso?» (Caro, *El conde de Partinuplés*, vv. 773-774).

v. 612 Tal y como ocurre en *DM*, también en esta comedia se hace una referencia al *Quijote* de Cervantes. Si en *DM* se hace de una manera indirecta, al definir a la graciosa

- ¿Qué te suspende? Desbucha,  
 si es cosa para contar,  
 eso que fuiste a acechar. 615
- DON PEDRO La cosa más rara escucha,  
 Julio, que en tu vida oíste.  
 Y, puesto que advertido tal vez diste,  
 separando las burlas de las veras,  
 consejo a mis quimeras 620  
 y en él te escuche atento  
 tus advertencias, como mi escarmiento,  
 porque ya con razón juzgues si es mucha  
 mi confusión, lo que he sabido escucha:  
 Luego que presuroso, 625  
 llevado de mi afecto lastimoso,  
 el cielo mudamente me aconseja  
 que el dueño averiguase de la queja,  
 que, como ya has oído,  
 caminando al ruido 630  
 del miserable acento  
 que muchas veces repetido siento;  
 con voz tan alterada y tan medrosa,  
 que parece que ociosa  
 la parte que animaba, 635  
 aun sin saberlo, los suspiros daba:  
 que como en el suspiro y el lamento,

como una escudera andante deseando deshacer los entuertos, en este caso es también fácilmente reconocible la alusión a los personajes de Cervantes. JULIO con sus palabras simplemente quiere mostrar como él y su amo se asemejan a la pareja cervantina, ya que don Pedro por su valor pero también por su capacidad de involucrarse en aventuras sería como el Ingenioso Hidalgo, mientras que JULIO, más reticente a combatir o iniciar aventuras tendría la misma función que Sancho Panza.

v. 613 *suspende*: 'sorprende', léase la nota al v. 606.

*desbucha*: «Hablar, decir alguna persona todo lo que sabe y tiene en el corazón precisando de ocasión grande que se le ha dado para que no calle lo que debía reservar» (*Aut*). Cfr. «pero don Quijote, temeroso que Sancho se descosiese y desbuchase algún montón de maliciosas necedades y tocase en puntos que lo estarían bien a su crédito, le llamó» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 640).

v. 625 *luego*: 'después', véase la nota al v. 484.

v. 632 *siento*: 'oigo'; otros ejemplos del verbo *sentir* con tal significado en esta comedia están en los vv. 506, 1121, 1128 y 1999.

alivio cobra un afligido aliento,  
 y tanta parte de sus males deja  
 el que oprimido sabe que se queja. 640  
 ¿Hay desdicha tan fuerte  
 que sin quitar la vida da la muerte,  
 y muerto en el afán y la querella  
 de tal suerte a sí mismo se atropella,  
 que en su desdicha y su tormento grave, 645  
 si se queja, se queja y no lo sabe  
 con la voz importuna?  
 La claridad siguiendo de la luna,  
 si bien que recatado,  
 mi persona oculté hacia el otro lado, 650  
 que con las ramas la pared asombra,  
 yo mismo de mí mismo me fui sombra;  
 y amedrentado —bien que no cobarde—  
 perdido alguna vez me hallaba tarde  
 que el que hace en los peligros gran desprecio, 655  
 es cobarde y es necio;  
 no es despreciar los riesgos valentía,  
 como temerlos mucha cobardía.  
 Con miedo prevenido,  
 con cuidado advertido, 660  
 cuerdo al desasosiego,  
 yelo unas veces y otras veces fuego,  
 me llego a una ventana  
 que el resplandor alumbra de Diana.

v. 647 *importuna*: 'inoportuna', comp.: «ELISA: ¡Qué cobardes son, Fortuna, / las desdichas que ocasionas! / A cientos las eslabonas, / nunca vienen de una en una; / no fueras tan importuna / si cruel en sus aumentos» (Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, vv. 801-806).

v. 651 *asombra*: «Hacer sombra una cosa a otra» (*Aut*).

v. 664 La diosa Diana fue identificada, desde la antigüedad, con la luna, de ahí que uno de los rasgos que iconográficamente la caracterizan sea la media luna que adorna su frente. Se creía también que sus correrías nocturnas simbolizaban el camino de la luna, que, con sus rayos, penetra la oscuridad de la naturaleza. Comp. los siguientes dos fragmentos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega «MARCELA: Todo lo sabe en efeto; / que si es Diana la luna, / siempre a quien ama importuna, / salió y vio nuestro secreto» (vv. 911-914); y «TEODORO: Pues, Tristán, agora vino / ese tornasol mudable, / esa

Aunque oculta gran parte	665
de algunas ramas que tejió sin arte	
la gran madre común de cuanto vive,	
aquí escucho los miedos que concibe	
una medrosa dama,	
que en tiernas voces llama	670
piadoso al cielo que en su mal la ayude,	
que cuando más se olvida, más acude.	
De mi piedad llevado	
se tomó más licencia mi cuidado	
y a la parte que hacía	675
a una verde dorada celosía,	
dosel frondoso la maraña hermosa,	
a la dama descubro que quejosa,	
con su voz y su afecto condolido,	
movió mi corazón como mi oído.	680
Y con la luz escasa	
que por las ramas y las flores pasa	
sin aliño una pieza,	
toda de horror cubierta y de tristeza	
y en tanta desventura	685
confusa y congojada, una hermosura	
como la flor temprana	
que en el confuso albor de la mañana	
de la campaña sol, honor de Flora,	
líquido llanto le bebió a la Aurora,	690

veleta, ese vidrio, / ese río junto al mar, / que vuelve atrás, aunque es río; / esa Diana, esa luna, / esa mujer, ese hechizo» (vv. 1749-1755).

v. 683 *pieza*: «cualquiera sala o aposento de una casa» (*Aut*). Comp. la otra obra de Sigler de Huerta aquí editada: «MOSQUITO: ([A don Diego]¿No ves / que es la que está en esta pieza?» (Moreto, *Las doncellas de Madrid*, vv. 1633-1634).

v. 686 Se corrige el texto base cambiando el incorrecto artículo indefinido masculino por el femenino que aparece en todos los demás testimonios.

v. 690 Flora y Aurora son dos diosas de la mitología romana que se corresponderían con las griegas Cloris y Eos. A Flora, la divinidad de las flores, jardines y de la primavera, se la representaba con una corona de flores y sosteniendo la cornucopia en su mano izquierda. Esta diosa era también símbolo de la fertilidad y engendrada por su amante Céfiro, hijo de Aurora, hacía nacer flores y plantas. Por su parte, Aurora era una diosa benéfica, dulce y bella, personificación de la primera luz del amanecer. En el v. 690 además parece que se hace referencia al hecho de que, según la mitología romana,

ya la noche marchita,  
 por más que duraciones solicita,  
 mustios ya los verdores,  
 al desatarse en sombras y terrores,  
 en el mal que padece, aunque le ignora, 695  
 cuanto al nacer bebió, muriendo llora.  
 Cada cual divirtido con su intento,  
 algo me acerco más y más atento.  
 Con hermosa impaciencia,  
 mal segura, disculpa su inocencia: 700  
 a un hombre, que atrevido y espantoso,  
 un acero empuñaba riguroso  
 con ceño airado y movimiento fuerte,  
 la intentaba dar muerte;  
 a quien ella decía: 705  
 «Si no hay remedio en la desdicha mía  
 y ya del cielo la impiedad severa  
 permite que yo muera  
 y que muera inocente,  
 o lo quiere irritado o lo consiente, 710

las lágrimas derramadas por Aurora por la muerte de uno de sus hijos asesinado son el origen del rocío. Comp.: «ASTOLFO: y así os saludan, señora, / como a su reina las balas, / los pájaros como a Aurora, / las trompetas como a Palas, / y las flores como a Flora; / porque sois, burlando el día, / que ya la noche destierra, / Aurora en el alegría, / Flora en paz, Palas en guerra, / y reina en el alma mía» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 485-494); «JUAN: Amor me le hurtó, escuchad: / divirtiendo pesares y calores / registraba las márgenes amenas, / de aquese río que rescata flores / por líquido cristal y oro en arenas, / cuando entre unos jazmines trepadores / (celosías del sol a quien apenas / permiten bosquejar cuadros de Flora) / medio desnuda vi a la blanca Aurora» (Tirso de Molina, *Privar contra su gusto*, vv. 153-161).

v. 695 El léismo era usual en la época, incluso en casos en los que hoy la gramática no admite como el que se produce en estos versos. Para mayor información consúltese el capítulo «Criterios de edición» de este tomo. Los restantes casos de léismo que se producen en esta comedia (vv. 695, 1212, 1752...) no se anotarán.

v. 704 El láismo era, como el léismo que se ha anotado en el v. 695, un fenómeno frecuente en la lengua de la época en la que se abandonaba la distinción casual para privilegiar la genérica. Si se desea una información más amplia sobre este fenómeno, léanse el apartado pertinente en los «Criterios de edición» de este volumen. De ahora en adelante, los casos de láismo que se documentan en esta comedia (vv. 723, 1810 y 1968) no se anotarán.

primero que inhumano  
 de mi vida verdugo seas tirano,  
 permíteme que acabe  
 como cristiana en mi desdicha grave.

No seas riguroso, 715  
 lo que es más me concede, sé piadoso.  
 Con esto, ni irritada, ni ofendida,  
 perdono agradecida  
 que, dejado llevar de tus engaños,  
 término pongas a mis breves años». 720  
 Y, anegada en su llanto,  
 a voces pide el sacramento sancto,  
 que el hombre la concede enternecido.  
 Yo, de todo advertido,  
 colérico, impaciente, 725  
 a todo me resuelvo, aunque prudente,  
 bien que entonces librarla determino.  
 El cómo consultando y el camino:  
 resuélvome en llamarte;  
 parto luego a buscarte. 730  
 Estame, JULIO, atento,  
 escucha el cómo lograré mi intento.  
 Él parte presuroso  
 a llamar algún sancto religioso

v. 711 *primero que*: 'antes de que'. Comp. «REBOLLEDO: Darele ese recado. CAPITÁN. Oye, primero / que le llesves» (Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, jornada I, vv. 631-632).

v. 716 Como ocurría en el caso del v. 546, se trata de un caso de proclisis del pronombre átono ante una forma verbal en imperativo que no inicia la frase. Para mayor información véase el capítulo «Criterios de edición».

v. 729 *resuélvome en*: 'me resuelvo a'. Nótese el diferente régimen de este verbo. Ya se ha mencionado como algunos verbos diferían en este aspecto de su uso actual (véase la nota al v. 62). Comp. «Resistid, pues, la entrada / deste fiero león solicitada; / y cada cual, valiente, / —ya que el ajeno daño ve presente— / o se resuelva en arriesgar la vida, / o llore ya la libertad perdida» (Rojas Zorrilla, *Lucrecia y Tarquino*, p. 60 en CORDE).

v. 730 *luego*: 'al momento, en seguida', ya que como indica Lapesa (1984, p. 407) «el significado de algunos adverbios y modos adverbiales difería del actual». Comp. «CARLOS: Irme con ellos pretendo. / POLILLA: Con eso juego te dan. / CARLOS: Diana viene. POLILLA: Pues cuidado / y escápate. CARLOS: Voyme luego» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 2122-2125).

que confiese a esta dama 735  
 que en su silencio mi tardanza infama.  
 Ríndase agora en parte  
 a la maña el valor, la fuerza al arte,  
 que el ánimo industrioso,  
 a pesar de los hados, es dichoso. 740  
 Y el que aquello no puede que quisiera,  
 tan solamente lo que puede quiera.  
 Quisiera yo, bizarro y atrevido,  
 que a mis manos se viera defendido  
 desta dama el agravio y la hermosura, 745  
 pero pues se aventura  
 sin logro el riesgo, la intención sin dicha,  
 con industria enmendemos la desdicha.  
 El hombre se va ya, nosotros luego,  
 siendo en presteza rayos, siendo fuego, 750  
 a coces y a porrazos  
 las puertas que cerrare hechas pedazos,  
 antes que en la tardanza peligremos,  
 la dama libraremos.  
 Y en lo que aquí te digo 755  
 aun más fin del que piensas me consigo  
 pues que la dama libro condolida,  
 tan sin riesgo del riesgo de la vida;  
 y librarnos nosotros es forzoso,  
 librándola del trance riguroso 760  
 y, suspendiendo la desdicha ajena,  
 remedio damos a la propia pena.  
 Este, Julio, es mi intento,  
 este mi pensamiento.  
 No me repliques, pues que me conoces, 765  
 y aguárdame, que dentro escucho voces.

*Éntrese.*

v. 748 *industria*: «Destreza u habilidad en cualquier arte» «Se toma también por ingenio y sutileza, maña u artificio» (*Aut*). Comp. «MÚSICA ¡Porque, ordinariamente, / son las venturas / más hijas del Acaso / que de la industria!» (Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, vv. 252–265 de la *Loa*).

v. 749 *luego*: ‘al momento’ para más información consúltese la anotación al v. 730.



JULIO	¡Válgame Dios, que [en] una noche sea capaz de que sucedan tantos prodigios a un hombre y que en una noche mesma <span style="float: right;">770</span> esta libre, al otro mate, empeñado de manera que cualquiera riesgo es suyo, es suya cualquiera pena! ¡Válgate Dios! ¡Por...! Don Pedro, <span style="float: right;">775</span> tan loco y con tantas temas que ajenos duelos te matan cuando los propios pudieran avisarte en tu peligro sin que agora te metieras <span style="float: right;">780</span> en otro riesgo mayor. ¿Qué se te da a ti que muera esta dama o ese asco? ¿Han de correr por tu cuenta los duelos de todo un siglo? <span style="float: right;">785</span> Más que a los cielos pluguiera que la llevasen mil diablos. Gentil remedio concierta tu piedad contra el casero que ha de ver pedazos hechas <span style="float: right;">790</span> sus puertas y sus tabiques. ¿Qué es agora lo que intentas? ¿Piensas tú que esa señora,
-------	--

v. 767 *Válgame Dios*: expresión que servía para mostrar el asombro, el temor o la ira. Véase también la nota al v. 369.

Pese a que en todos los testimonios conservados se ofrece la misma lectura se ha optado por incluir la preposición *en* que no altera el cómputo silábico del verso. Pese a que en la época todavía se pueden documentar algunos casos de antiguos ablativos latinos, parece poco probable que sea este el caso, puesto que no se ha podido constatar este tipo de estructura en ninguna de las otras comedias escritas íntegramente por el autor.

v. 776 *temas*: «Vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito y aprehensión»; «Significa también aquella especie que se les suele fijar a los locos y en que continuamente están vacilando y hablando» (*Aut*). Cf. con los vv. 180 y 1713 de *Las doncellas de Madrid* que se edita en este mismo volumen.

v. 778 *proprios*: 'propios', véase la nota al v. 58.

ese demonio o quien sea,  
 muere de balde, que así 795  
 te dueles de su inocencia?  
 Contra que me lleve el diablo  
 a que en el infierno sea  
 condenado de buen gusto  
 diablo de carnestolendas, 800  
 si no lo merece el ángel;  
 y cuando no lo merezca,  
 ¿por más que por ser mujer  
 es la culpa tan pequeña,  
 que no merece mil muertes? 805  
 Pero desta diligencia  
 solo el librarme me agrada,  
 plegue a los cielos que sea  
 mi miedo orégano todo,  
 sin pieza de alcaravea. 810

*Suena una llave, como que cierran una puerta, y dentro una voz.*

VOZ

Esa piedad te concedo,  
 pues no me estorba que pueda  
 vengar de mi honor la infamia  
 como de tantos la ofensa.

v. 808 *plegue*: Menéndez Pidal explica que la forma etimológica tendría que ser *plega*, que sí que se puede documentar, y aventura, como posible origen de la errónea forma *plegue* una analogía con el vocablo *pese*, puesto que se utilizaba con mucha frecuencia la expresión *que pese o que plega*. De este modo, el filólogo intenta explicar la existencia de la forma *plegue* sin que haya anteriormente existido un infinitivo *plegar* con el significado de ‘placer o agradar’ (Menéndez Pidal, 1973, p. 293). En el siglo XVII las formas *plega* y *plegue* convivían. Sin embargo, en las obras escritas únicamente por Sigler de Huerta no se puede hallar tal vacilación pues únicamente se puede documentar la forma *plegue*.

vv. 809-810 El gracioso está modificando el refrán: *plegue a Dios que orégano sea y no se nos vuelva en alcaravea* «con que se significa el justo recelo con que se debe vivir de la inconstancia de la fortuna, deseando que ya que en alguna cosa que se emprende no suceda todo el bien que se quisiera, sea el menor mal de los que debieran recelarse» (Aut). No se ha podido documentar el refrán completo en ninguno de los corpus electrónicos consultados; sin embargo, se hace claramente alusión a él en una obra de Tirso: «BUÑOL: Engracia al conde visita, / y su interés feminil / me ocasiona a maliciar / el ‘plegue a Dios’ de la aldea, / con lo de ‘orégano sea.’ / Pues tanto salir y entrar» (Tirso de Molina, *Amor no tiene peligros*, jornada III, en COMEDIA).



*Da don Pedro una coz a la puerta y saca a doña Ana.*

- Agora verán si escampa.
- DOÑA ANA Si a castigar mi inocencia  
vuelves airado otra vez,  
tan solo con que te deba  
el morir como cristiana... 835
- DON PEDRO En vano agora recela  
vuestro alterado temor  
porque no soy el que piensa  
ni el que aguarda vuestro miedo,  
porque ya en vuestra defensa 840  
cualquiera peligro es poco,  
que divinas influencias  
a que os socorra me inclinan.  
Y así, sin que yo merezca,  
me arrastra en vuestro socorro 845  
una apacible violencia.
- DOÑA ANA Pues aún no me habéis librado  
ni es peligro el que remedia  
hasta aquí vuestro valor.
- DON PEDRO Pues ya no tenéis que tema 850  
cuando estoy resuelto yo  
de hacer en vuestra defensa

Zabaleta descubre que el lugar tiene «la gracia encubierta» de haberse convertido en un lugar de encuentro y cortejo para galanes y damas: «¿Pues a qué bajan? A verse unos a otros. ¡Oh sagrados principios de las cosas! Este concurso le empezó la devoción y le conserva el vicio. [...] En fin, a verse los unos a los otros bajan» (p. 400). Así se puede intuir también de la descripción que realiza don García en *La verdad sospechosa* donde se comprueba que en esas riberas del Manzanares, al iniciarse la noche ya se habían montado tiendas con mesas cubiertas con ricos manteles y en las que galanes y damas podían disfrutar de los más ricos manjares mientras se deleitaban escuchando música, con lo que un campo sin gracia alguna se acababa convirtiendo en un lugar apartado donde galanes y damas podrían encontrarse en un ambiente que invitaba al amor (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 665-748). En consecuencia, el gracioso establece un juego de palabras fácil de entender para el público de su época: su amo es como ese lugar que a simple vista es poco ameno pero que esconde una gracia encubierta. Para mayor información sobre la romería de Santiago el verde y sobre el Sotillo como lugar de recreo, jolgorio y galanteo consúltese Deleito Piñuela, 1988, pp. 30-40.

	lo que debe un caballero que honor y fama profesa.	
DOÑA ANA	De aquí me llevad.	
DON PEDRO	¿Adónde?	855
DOÑA ANA	Adonde quiera que sea... Vuestra casa, que en un hombre de tanto valor y prendas segura va mi opinión. Y yo sé que se agradezca asimismo vuestro aliento, que ocasión tan grande tenga de un empeño tan bizarro, pues en defender se empeña una vida mal segura, una mujer sin defensa, perseguida una desdicha y ofendida una inocencia.	860       865
JULIO	Pues con menos cumplimientos partid hacia aquella puerta, que abierta se dejó el hombre.	870
DON PEDRO	Dicha fue el dejarla abierta. Venid segura que en mí tengáis para cuanto os pueda importar quien os ampare. Templad las lágrimas tiernas, Y, si alguna vez se dijo, también se diga por esta	875

v. 855 *me llevad*: 'llevadme'. La anteposición del pronombre átono era usual en este tipo de contextos con verbo en forma imperativa que estaba precedida de alguna palabra. Para más información véase la nota al v. 546.

v. 858 *prendas*: «Se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto y así se dice que es *hombre de prendas* o tiene *buenas partes*» (*Aut*). Comp. «INÉS: ¡Grosero, descortés, loco! / Suspende la aleve lengua, / que no sé, no sé qué has visto / en mí para que te atrevas / a hablar con tal libertad / a una mujer de mis prendas» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 1073-1078).

no hay bien sin ajeno daño,  
no hay mal que por bien no venga. 880

*Fin de la primera jornada de «No hay bien sin ajeno daño».*

v. 879 *no hay bien sin ajeno daño / no hay mal que por bien no venga*. En estos dos versos finales parece que se enlazan dos adagios diferentes; sin embargo, únicamente se ha podido documentar el segundo de ellos *no hay mal que por bien no venga* en Rodríguez Marín (1926, p. 333), mientras que en *Vocabulario* de Correas solo se recoge su variante *no hay mal que no venga por bien: catad para quien* (2005: p. 572). Comp. «DON JUAN: No hay mal que por bien no venga, / dicen adagios vulgares, / y en mí se ve, pues que vienen / por mis bienes vuestros males» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 1139-1142). El uso de refranes para dar título a las obras o bien para convertirse en motivo central en torno al cual se articulan es característico de las comedias del Siglo de Oro (véanse al respecto: Hayes, 1938, 1939 y 1947; Canavaggio, 1981 y 1983; y Florit, 1991).







	no penséis que ha sido en mí grosería ni despego,	900
	sino haber querido dar, sin renovar el tormento, lugar para el sentimiento y a la congoja lugar, que en un grande desconsuelo	905
	y en un afán bien sentido nunca el consuelo ha servido de alivio, ni de consuelo. Demás de que fatigado	910
	de esta, aunque pequeña herida, con lo demás sucedida por lo que os tengo contado, ha sido fuerza atender con cuidado a mi salud. Ved para vuestra quietud,	915
	lo que me mandáis hacer.	
DOÑA ANA	Obligada, agradecida a vuestro valor, de nuevo dos veces, señor, os debo el honor como la vida.	920
	Y permitid, que, admirada esta estrañeza, repare	

mo don Diego fuese / quien me trujese hasta aquí » (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 1900-1903). En esta comedia como en *Las doncellas de Madrid* únicamente se pueden documentar formas verbales con la raíz *truj-*, sin embargo en *Competidores y amigos* sólo con *traj-*. Para más información sobre esta alternancia consúltese Lapesa, 1984, p. 39.

v. 900 *despego*: «Aspereza, tedio, desamor, falta de voluntad y cariño» (*Aut.*). Cfr.: «DON GASTÓN: Pues si argumento ha de ser / desde hoy nuestro galanteo, / todos vamos a argüir / contra el desdén y el despego» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 947-950).

v. 905 *grande*: aunque durante el siglo xvii la forma apocopada de tal adjetivo ya se utilizaba ante los sustantivos en singular como en la actualidad (así lo demuestran por ejemplo, los vv. 434, 655, 665, 667 o 1297 de esta comedia), todavía se conservaba la forma sin la pérdida de la última sílaba: comp. «[DIANA]: (que no sé yo dónde pasa / tan grande insolencia, Otavio)» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 36-37). Para más información sobre la apócope adjetival consúltese Keniston, 1937, § 25.2, pp. 301-302.

v. 909 *demás de*: 'además de'. Véase la nota al v. 489.

- que de esta manera ampare  
 una mujer desdichada  
 tan atento un caballero 925  
 a mirar su obligación,  
 cuando en tantos la razón  
 de su gusto es lo primero.  
 Y porque de este inhumano  
 rigor, que me acaba ya, 930  
 sin otro remedio está  
 el remedio en vuestra mano.
- DON PEDRO      Prevención es escusada  
 puesto que la prevención,  
 no me añade obligación, 935  
 y parece cortedad  
 ésta que el ruego arguyó  
 de mí con tan poco indicio,  
 satisfecho el beneficio  
 no se hizo, se vendió. 940  
 Al que es honrado le sobra  
 el mérito de obrar bien  
 y bien obra sólo quien  
 tan independiente obra.  
 De mi proceder villano 945  
 mañana qué se dijera,  
 si porque afligida os viera,

v. 936 *cortedad*: «Vale rudeza, defecto y poco alcance del conocimiento y así del que es poco u nada avisado, incapaz e ignorante, se dice que es mucha cortedad, esto es, falta total de conocimiento» (*Aut*). Cfr. «MARQUÉS: ¿Qué tanto delito ha sido, / hallando sola a Leonor, / solicitarla de amor, / si estando a solas, sospecho, / que fuera el no haberlo hecho / cortedad y disfavor?» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 1173-1178).

v. 944 *independente*: se ha optado por mantener esta forma con monoptongación que aparece en todos los testimonios de la comedia ya que, aunque poco frecuente, no debía ser desconocida en la época. Así lo testimonia una consulta al corpus electrónico CORDE, donde se documentan 8 apariciones de esta palabra una de ellas en Quevedo: «Las cosas, exterior y interiormente, / se dividen en propias y en ajenas. / Lo que está en nuestra mano independiente / son la opinión y el juicio de las cosas, / seguir y procurar las provechosas, / huir y aborrecer las ofensivas» (Quevedo, *Epicteto y Phocllides*, p. 499 en CORDE).

	me pagara de mí mano. Soy muy vano y no quisiera con mi bizarra opinión	950
	merecer por la ocasión lo que yo no mereciera; que nunca obligado quedo ni mi estimación merece si alguna me favorece	955
	de necesidad o miedo; ni agradezco que el rigor halle en su agrado templanza si merece mi esperanza de lástima y no de amor.	960
	Y conoceréis así lo poco que me debéis, en que quiero, ya lo veis, debérmelo todo a mí. Si yo puedo remediar	965
	vuestra pena encarecida, como la hacienda la vida por vos sabré aventurar. Sin embarazo contad lo que os aflige.	
DOÑA ANA	Sí haré, de todo cuenta os daré.	970

v. 948 Se ha repuesto la palabra «mano» siguiendo la lectura de *V*, ya que no se podía leer el final del verso en *H*.

v. 949 *vano*: «Significa también arrogante, presuntuoso u desvanecido» (*Aut*). Comp. «DON ALONSO: Yo más pretendo, Don Juan, / buena opinión con las damas / que con los hombres, y no / es bien que mujer tan vana / como Beatriz, de mí piense...» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 2302-2306). Tal adjetivo no se volverá a anotar cuando con este mismo significado aparezca en los vv. 1358, 1775 y 2527.

v. 970 *Sí haré*: 'así lo haré'. Era frecuente el uso del *sí* en el Siglo de Oro acompañando un verbo como perífrasis afirmativa. Para mayor información sobre este hecho lingüístico, consúltese nota al v. 62 en la edición a cargo de Pastena y Varey de *El desdén con el desdén* de Moreto (1999). Comp. «DON GONZALO: Siéntate. DON JUAN: Sí haré, que nada / puede haber que a mí me espante» (Zamora, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, vv. 3189-3190); o también los vv. 242 y 1621 de *Las doncellas de Madrid*.

v. 971 *de todo cuenta os daré*: «Dar noticia de alguna cosa sucedida o ejecutada para que sobre ella se haga lo que convenga» (*Aut*). Comp. «ANTONIO: [...] Demás Des.,

DON PEDRO	Pues decid.	
DOÑA ANA	Pues escuchad.	
	Noble nací, en la ciudad, que vulgarmente apellidan, sin ser lisonja la noble,	975
	sin adulación la rica, cuyas armas, cuyas letras conformes, como distintas, si valerosa la aclaman prudente la solenizan.	980
	Perdone el sagrado Tajo, glorioso el Betis se rinda, luciente blasón entrambos, de Toledo y de Sevilla:	
	cuando a su grande homenaje, muro de cristal le ciña líquido en plata Pisuerga, cuyas aguas cristalinas espejo serán adonde,	985
	mirándose cada día aquel de edificios valle, o se remoza o se aliña.	990
	En Valladolid al fin nací noble y como es dicha y no mérito, el nacerlo es vanidad permitida.	995

/ que si yo se la doy, / y lo que ordena obedezco, / ¿cómo me podrá dar cuenta / de lo que yo no le entrego?» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 504-508).

v. 987 Se corrige el error cometido en *H* donde este pronombre relativo aparece en singular y no en plural como debería y como se da en los restantes testimonios conservados.

v. 988 *conformes*: «Vale también concorde, convenido, unido con otra persona para alguna acción o empresa» (*Aut*). Comp. «DON MENDO: ¿Qué es esto, suerte enemiga? / ¿Por tan falsas ocasiones, / tan verdadera mudanza / en voluntad tan conforme?» (Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen*, vv. 1783-1785).

v. 985 *grande*: 'gran'. Consúltese nota al v. 905.

v. 993 *al fin*: 'en fin'. Cfr. «[GASPAR]: Mi dama es toda rigores, / puesto que afable y piadosa / premiaba mi fe amorosa; / ¿qué mucho? Es al fin mujer» (Tirso de Molina, *El amor médico*, vv. 2037-2040).

Hija de don Luis Osorio,  
a cuya nobleza timbran  
los apellidos gloriosos  
de Toledos y Castillas, 1000  
tres fuimos los herederos  
en quien la obligación misma  
se ve de tanto ascendiente  
continuada o repartida;  
don Luis Osorio, el mayor; 1005  
y don Pedro de Castilla,  
hermano segundo; y yo,  
que en todo, como en la dicha,  
soy de los tres la menor.  
Quiera el cielo, que castiga 1010  
las inocentes tal vez,  
que enmiende mi desdicha,  
los dos mejor informados  
y mi fe correspondida,  
aun tan ásperos los medios 1015

v. 1000 Al linaje Castilla, pero sobre todo al de Toledo, pertenecían las familias más poderosas e influyentes de la época. Mientras los Castilla eran destacados miembros de importantes órdenes militares como la de Santiago, la de Alcántara o la de Calatrava, a los Toledo les fue concedido el ducado de Alba de Tormes y luego enlazaron su linaje con el de los Condes de Lemos, con el de los Condes-Duques de Olivares, los Marqueses del Carpio y los Condes de Monterrey (González-Doria, 1983, pp. 387 y 491). Se trata, sin duda, de linajes que en la época implicaban nobleza y poder. No es de extrañar, pues que en la obra de Ruiz de Alarcón *Mudarse por mejorarse* doña Clara, para que su sobrina se comporte como debe, le recuerde que pertenece a la sangre de los Toledos (vv. 2212-2223). Aunque más significativo es el siguiente fragmento de *El diablo cojuelo* en el que se distinguen bien los linajes que eran tenidos como nobles en la época de otros de menos abolengo: «Este es el baratillo de los apellidos, [...] que el Guzmán, el Mendoza, el Enríquez, el Cerda, el Cueva, el Silva, el Castro, el Girón, el Toledo, el Pacheco, el Córdoba, el Manrique de Lara, el Osorio, el Aragón, el Guevara y otros generosos apellidos ceden a quien los ha menester ahora para el oficio que comienza, y ellas se quedan con sus patronímicos primeros de Hernández, Martínez, López, Rodríguez, Pérez, González, etc.» (Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, p. 34).

v. 1011 En la lengua de la época era normal la aparición del Complemento Directo sin la preposición *a*, comp. «MELCHOR:Vamos, que es tarde y deseo / ir a conocer mi esposa» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 92-93). Para más información sobre este fenómeno consúltese Lapesa, 1984, 405 y el capítulo «Cambios en la estructura del predicado del español» (Cano, 2004, pp. 876-878).

fines dichosos consiga.  
 Don Pedro, el menor, fue a Flandes,  
 don Luis y yo, a quien obligan  
 forzosas las pretensiones,  
 honradas como precisas, 1020  
 a Madrid venimos. Antes,  
 pluguiera a Dios, dividida  
 esta máquina mortal,  
 le diera fin a mis días.  
 Vine yo a Madrid, don Pedro, 1025  
 tan huraña, tan esquiva,  
 tan necia, tan melindrosa,  
 que igualmente competían,  
 con la hermosura el desprecio,  
 con lo discreta lo altiva, 1030  
 con lo airoso el desagrado,  
 el enojo con la risa;  
 efectos que nacen siempre

v. 1019 Uno de los personajes de la época que saltó de la realidad a la literatura fue el del pretendiente, personaje tan habitual ya en las calles de la Villa y Corte que Zabaleta le dedica un capítulo en su *Día de fiesta por la mañana* junto con otras figuras típicas. Dado que la Corte se había establecido definitivamente en Madrid, tras el corto período de tiempo en Valladolid, acudieron a la ciudad gran cantidad de hombres que esperaban tramitar lo necesario para obtener algún puesto administrativo, una encomienda, un hábito o alguna recompensa por los servicios prestados a la corona. Pretender en la Corte, sin embargo, era un proceso largo que requería meses de estancia en Madrid y que no siempre significaba la consecución de lo que se esperaba, así lo expresan Lope de Vega y Tirso: «LISEO: Seáis, señor, bien llegado. / LEANDRO: Y vos en la misma hallado. / LISEO: ¿A Madrid?... LEANDRO: Dejele ayer, / cansado de no salir con pretensiones cansadas. / LISEO: Esas van adjetivadas / con esperar y sufrir» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 90-96); «[DOÑA JUANA]: Vengo a pretender aquí / un hábito o encomienda, / y porque en Segovia dejo / malo a un mozo / he menester / quien me sirva. CARAMANCHEL: ¿A pretender / entráis mozo? Saldréis viejo» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 497-502). Para mayor información sobre la aglomeración de pretendientes y todo tipo de gentes en Madrid, y los problemas que de ello se derivaron consúltese también Deleito Piñuela, 1968, pp. 124-125 y 251-252.

v. 1022 *pluguiera a Dios*: «Deprecación con que pedimos a Dios suceda lo que deseamos y se usa también muy regularmente para dar a entender el temor que se tiene de que suceda inopinadamente alguna cosa en contrario de lo que se intenta o piensa» (*Aut*). Comp. «CELIA: ¡Ah, desdichado don Juan! / BELTRÁN: Ayúdale. CELIA: ¡A Dios pluguiera / que mi voluntad valiera!» (Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen*, vv. 313-315).

de una beldad presumida, 1035  
de una hermosura soberbia,  
festejada y pretendida.  
Hermosa, al fin, de ciudad,  
que groseramente libra  
en aplauso lo soberbio,  
y en lo grosero lo linda. 1040  
Pero luego que en la Corte  
admiré la bizarría  
de tantas damas que salen  
hermosas y bien prendidas  
a ser estrago en las almas, 1045  
a dar disculpa a la envidia,  
y se miró mi hermosura  
cobarde y no pretendida,  
más cortés mi desagrado,  
la vanidad recogida, 1050  
si no escucho al que me habla,  
se lo permito al que mira.  
Desembaraceme presto,  
que en mi casa las visitas,

v. 1034 *beldad*: este arcaísmo seguía vivo en la lengua literaria de la época, en el caso de los textos escritos en verso en parte podía servir para ajustar el cómputo silábico pues consta de una sílaba menos que su equivalente «belleza». Tal arcaísmo se mantiene sin actualizar y no se volverá a anotar cuando aparezca de nuevo en el v. 2635. Para más datos acerca de esta voz consúltese el capítulo «Criterios de edición» de este mismo trabajo.

v. 1037 *al fin*: como en el v. 993, con el significado de 'en fin'.

v. 1041 *luego*: 'después' como en los vv. 484, 625 y 897.

v. 1054 *en mi casa las visitas*: una de las pocas salidas admitidas y bien vistas por la sociedad del siglo xvii en el caso de las mujeres era la de ir a realizar visitas a casa de otras damas. Las visitas suponían todo un ceremonial que empezaba en el momento en que se enviaba un recado a la dama invitándola a acudir a casa de otra, normalmente, en un día festivo y por la tarde. En la casa, las anfitrionas tenían especialmente aderezado el estrado, siendo el que tenía la alcoba el predilecto para tales reuniones. Allí sin la vigilancia masculina, sentadas en almohadones, conversaban libremente mientras bebían chocolate y comían confituras y frutas. Recibir y realizar visitas en consecuencia era uno de los actos más comunes e importantes en la vida social de una dama de la época (Deleito, 1963, pp. 32-38).

en el Prado el galanteo  
y en el coche las amigas  
son diligencias con que  
la que más atenta mira

1055

v. 1055 *Prado*: repletas de referencias al Prado están las obras literarias del Siglo de Oro, en ellas queda reflejado lo que era la moda de la época: ir allí a pasear durante la tarde y el anochecer. El Prado era entonces un largo paseo, adornado con fuentes, ribeteado de álamos y próximo a las huertas de las familias más poderosas de la época, siendo sobre todo el tramo llamado Prado Viejo o Prado de San Jerónimo, que comprendía desde la actual Cibeles hasta la Glorieta de Atocha, el que se convirtió en uno de los lugares de recreo más importantes del s. xvii (Herrero, 1963, pp. 190-191). En el Prado hay tapadas recelosas (así se muestra al menos Belisa con el conde en la primera jornada de obra de Lope *Las bizarrías de Belisa*), pedigüeñas al acecho y coches que se agolpan (así lo recoge el entremés de Salas Barbadillo titulado *El Prado de Madrid y el baile de la capona*: «DOÑA JULIA: Por allí viene un coche, veinte, ciento, / mil. DOÑA TOMASA: ¿Cómo il? Sin duda estás borracha. / Uno veo no más. DOÑA JULIA: Yo mil millones, / que en este Prado es justo que repares / no entran con unidad sino a millares» (*Entremeses y entremesistas barrocos*, p. 152, vv. 65-69), o caballeros que se citan para batirse en duelo y figurones que solo piensan en lucir sus galas (allí dice que se dirigía Mosquito con su señor don Diego aunque no era cierto, Moreto, *El lindo don Diego*, 1793-1796). Pero este paseo es, sobre todo, uno de los lugares elegidos —junto a la calle Mayor y a las iglesias donde las damas acudían a misa— para el galanteo amoroso como bien señala Deleito Piñuela ofreciendo ejemplos de diversas obras teatrales (1966, pp. 53-54 y 1968, pp. 62-67 y 249).

v. 1056 *coche*: el uso indebido del coche se había convertido en el blanco de moralistas y de algunos autores satíricos de la época (véase nota al v. 15 de *Las doncellas de Madrid*) y era un elemento que adquirió cierto protagonismo en las comedias para los encuentros más variados (para más información a este respecto consúltese García Santo-Tomás, 2004, pp. 88-114). Una de las críticas que más frecuentemente se realizaban a este medio de transporte es que en realidad había dejado de servir como medio de auto locomoción y se había convertido en un símbolo de ostentación de quien lo tenía o también en un lugar de cita clandestinas. En *El día de fiesta por la tarde* Zabaleta muestra como era costumbre que a un solo coche subieran grupos de damas y galanes que se servían de los encuentros entre los coches como excusa para iniciar el cortejo. El moralista cuenta precisamente una divertida anécdota de encuentro entre el coche de unas damas y el de unos mozos, que empiezan a cortejarlas: «En la mañana de las vueltas que dan los coches en el Prado, vino a quedar preso un coche de mujeres entre el del avariento y el de los mozos. Empezaron a hablar los unos y los otros con las que tocaban a su lado. Había ya anochecido y a las mujeres les servía la voz de cara. [...] Las mujeres eran feas, hacían afeite de las sombras de la noche» (Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, pp. 337-338). Más allá de la comicidad de la anécdota, el moralista evidencia que el coche daba a las damas la libertad de actuar sin descubrir su identidad, de ahí que como las visitas y el paseo por el Prado sea un modo de poner en peligro la propia honra.



su opinión en los achaques dispensa, sino peligra.	1060
Era mi amiga una deuda, tan deuda y amiga mía, que ser una alma las dos no es lisonja encarecida.	
Amigo de mis hermanos su marido, permitían que forastera me holgase y que parienta la sirva.	1065
En las noches del invierno, para pasar la prolija estación que aflige tanto por larga y no divertida, lo mejor de los ingenios a pasarla concurrían	1070
de su marido llamados.	1075
En la casa de mi prima cualquiera su habilidad, sin ser rogado, exponía a la censura de todos, que las más veces benigna, con generales aplausos de admiración o de risa, la urbanidad cortesana lo admiraba o lo aplaudía.	1080
En todo, siempre a mi ojos,	1085

v. 1059 *achaques*: «Metafóricamente significa ocasión, motivo o pretexto para hacer alguna cosa y fingir otra o para no hacer lo que se pide» (*Aut*). Comp. «[DOÑA JUANA]: Partióse a Valladolid: / cansado debió de ser. / Estaba sin padres yo; / súpelo, fúime tras él; / engañóme con achaques, / y ya sabes, doña Inés, / que el amor que anda achacoso / de achaques muere también» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 1308-1315).

v. 1061 *deuda*: «Lo mismo que pariente» (*Aut*). Comp. «[DON LUIS]: viuda y moza, y —como sabes— / tan de secreto que apenas / sabe el sol que vive en casa; / porque Beatriz, por ser deuda, / solamente la visita» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 325-329).

v. 1067 *holgase*: «Significa también divertirse, recrearse en algún festín u paseo» (*Aut*). Cfr. «JUANA: A mí más gusto me diera / que te holgaras de otros modos, / y no con representar» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada II, vv. 742-744).

don Diego Manrique hacía,  
 siendo cualquiera el mejor,  
 las ventajas conocidas,  
 la diversión en los juegos,  
 en las voces la armonía, 1090  
 lo numeroso en los versos  
 de tal suerte divirtían  
 que nadie de mi alabanza,  
 o porque él la merecía,  
 le sospechó a mi cuidado 1095  
 la más ligera premisa.  
 En fin, para no cansaros,  
 aquí la primera vista  
 fue de los dos y aquí fue  
 adonde correspondidas 1100  
 dos almas, dispuesto el trato,  
 estrechas se comunican,  
 sin estorbos se declaran,  
 sin embarazos se animan.  
 Con tan lícito recato 1105  
 ha casi un año que unidas  
 nuestras voluntades viven  
 hasta que, por mi desdicha,  
 don Luis Osorio, mi hermano,  
 que acaso se divertía, 1110  
 sin acostarse esta vez,  
 en mi cuarto determina

v. 1096 *premis*a: «La señal, indicio o especie por donde se viene en conocimiento o se infiere alguna cosa» (*Aut*). «Nuestro carácter es la media luna; ese esgrimimos en los alfanjes. Usar de los trajes y costumbres de los enemigos, ceremonia es de esclavos y traje de vencidos; y por lo menos es premisa de lo uno o de lo otro» (Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, p. 170 en CORDE).

v. 1102 *estrechas*: «Vale también por alusión cercano, allegado, amigo, confidente y unido, ya sea por vínculo de sangre, ya se a por intimidad y conformidad de voluntades y afectos: en fuerza de lo cual se dice es pariente mío muy estrecho, son amigos muy estrechos» (*Aut*). Cfr. «[MARQUÉS]: pero conoced a Otavio, / mi huésped, parienta mía, / que mi estrecho amigo fue, / desde que niño pisé / los campos de Andalucía» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 840-844).

v. 1106 *ha casi un año*: 'hace casi un año'. Véase la nota al v. 366.

pasar algo de la noche,  
 costumbre en él muy antigua  
 comunicándome siempre 1115  
 sus gustos o sus mohínas.  
 Yo que, hablando con don Diego  
 aquesta noche le oía  
 de buen gusto la lisonja,  
 de buen aire la caricia, 1120  
 entrar no sentí a don Luis,  
 que, para desdicha mía,  
 cuanto hablamos escuchó.  
 Sin que sepa, aunque examina,  
 desnudo el bizarro acero, 1125  
 quién fuese aquel que le obliga  
 a buscar como enemigo.  
 Porque apenas fue sentida  
 su persona cuando yo,  
 mientras don Diego se iba 1130  
 por un balcón, a mi hermano  
 con voces le divertía,  
 diciendo a gritos «¡Ladrones!»,  
 y a mi poco prevenida  
 disculpa, con disimulo, 1135  
 dio a entender que la creía.  
 Y examinando después  
 una criada enemiga,  
 de quien yo me había fiado  
 por confidente y antigua 1140  
 supo de ella cómo un hombre  
 a visitarme venía  
 por aquel mismo balcón,  
 sin conseguir que le diga  
 el nombre; y fue porque yo, 1145  
 con intención advertida,  
 en lo forzoso no más

v. 1121 *sentí*: 'oí'. Consúltese la nota al v. 506.

v. 1128 *sentida*: 'oída'. Véase la nota al v. 506.

v. 1147 *no más*: 'sólo, únicamente', como también en el v. 65.

de su amparo me valía.  
 ¡Causa infame de mis daños  
 y origen de mis desdichas! 1150  
 Yo, que nunca asegurada  
 con cuidado le atendía,  
 avisé a don Diego, el cual,  
 con mi gusto, determina  
 ir a un negocio a Granada, 1155  
 ausencia de pocos días,  
 con que de mi hermano quede  
 satisfecha la malicia.  
 A mi parecer lo estaba,  
 cuando don Luis determina 1160  
 pasarse a la casa donde  
 huyendo de la justicia  
 vinistes a dar la noche  
 que quitarme a mi la vida  
 resolvió, como ya vistes: 1165  
 y esta fue la noche misma  
 que a la casa nos pasamos  
 que como más escondida  
 del comercio la escogió  
 para ejecutar su ira. 1170  
 Ni lágrimas, ni disculpas  
 de una mujer condolida  
 y de una hermana inocente  
 pueden hacer que reprima  
 su sospecha bien fundada. 1175

v. 1163 *vinistes*: 'vinisteis'. Todavía era frecuente en la lengua del Siglo de Oro la aparición de esta desinencia verbal etimológica que ya convivía con la actual analógica (Lapesa, 1984, pp. 394-95) como demuestra su alternancia en autores como Calderón: «CLARÍN: Guardas desta torre, / que entrar aquí nos dejasteis» (*La vida es sueño*, vv. 287-288; «CLARÍN: Dice el Príncipe muy bien, / y nos hicistes muy mal» (*La vida es sueño*, vv. 1328-1329). En el caso de *DM* se producía igualmente tal vacilación en el uso, pues aparece en ella tanto la desinencia más antigua en *dijistes* (v. 1676), *atendistes* (v. 1678) o *escuchastes* (v. 2466), como la nacida de la diptongación de la vocal postónica como en *llamasteis* (v. 1348), *entrasteis* (v. 1451) o *hablasteis* (v. 2469). No hay tal alternancia en *NHB* pues en todas las ocasiones se prefiere la desinencia etimológica.

v. 1165 *vistes*: 'visteis'.

Pues sin que fuese admitida,  
ni aun la voz de la disculpa,  
sin remedio me castiga  
sin luz en un aposento.

Un religioso que rija 1180  
el breve termino que  
de vida me concedía  
me permite, cuando yo,  
muerta en la congoja mía,  
ociosas dejaba casi 1185  
su cólera y su cuchilla.

Algo reparada, mas  
con ánimo, disponía  
a mi conciencia el remedio  
y el principio a mi desdicha, 1190  
cuando vos, noble don Pedro,  
famosa rama divina  
de aquel tronco generoso  
de los Cerdas de Medina:  
por disposición piadosa 1195  
de las estrellas benignas,  
que defender mi inocencia  
conciertan y solicitan,  
me librástes de dos riesgos,  
me escusastes dos fatigas; 1200  
el honor me dais dos veces,  
como dos veces la vida.

v. 1194 *los Cerdas de Medina*: se trata de otra de las familias más influyentes de la época. Isabel de la Cerda, nieta de Alfonso el Desheredado (hijo de Alfonso X el Sabio y legítimo heredero de la corona), acabó disfrutando de todos los títulos nobiliarios de su familia, pero también del que le fue concedido a su tercer marido, Bernal de Foix: el Condado de Medinaceli. Finalmente, en 1479 los Reyes Católicos convirtieron al heredero de tal condado, Luis de la Cerda y de la Vega en el primer Duque de Medinaceli (González-Doria, 1983, pp. 171 y 494). Pertener a los Cerda, en consecuencia, significaba pertenecer a una de las familias de más solera de la época. Recuérdese que también es este uno de los apellidos que se mencionaban en *El diablo Cojuelo* (véase la nota al v. 1000).

v. 1199 *librástes*: 'librasteis'. Véase la nota al v. 1163.

v. 1200 *escusastes*: 'escusasteis'.

	Y agora, señor don Pedro, corre por la cuenta misma, que de don Diego Manrique	1205
	sepáis, pues que su venida, según lo que concertamos, ha de ser con tanta prisa que es fácil haber venido porque con esto consiga	1210
	yo mi honor, viendo a don Diego, que ofendido le publica mi hermano, con que su gracia no habrá por qué la resista.	
	Y vos, habréis conseguido	1215
	ser de aquellos que eternizan con sus hazañas su nombre, que a pesar del tiempo vivan, dejando en acción tan grande perfectamente cumplida	1220
	tanta opinión reparada, tanta infamia redimida, tanto agravio satisfecho, sin ofensa tantas vidas, vencidos tantos peligros,	1225
	malogradas tantas iras, tanto horror desvanecido, tanta impiedad corregida, tanto valor bien logrado y tan lograda una dicha.	1230
DON PEDRO	Dad a vuestro afán sosiego, puesto que el riesgo cesó,	

v. 1204 Se ha optado por la corrección del texto base siguiendo la lectura ofrecida por los restantes testimonios conservados, por ello se ha sustituido el «mía» del manuscrito por el «misma». En su intervención, doña Ana parece querer dar a entender a don Pedro que corre por la misma cuenta que el salvarla a ella el conseguir noticias de don Diego Manrique; es decir, está explicando a don Pedro que haberla liberado de su hermano no es suficiente sino que ahora debe ayudarla a encontrar a don Diego.

v. 1210 *porque*: 'para que'. Más información sobre el valor final de tal conjunción en la anotación al v. 316.







tan mala de contentar  
 que sin poderse vencer  
 estará un año pensando 1280  
 en el cómo o en el cuándo,  
 si pudo o no pudo ser,  
 y si así no se remedia  
 su ignorancia desabrida,  
 hará voto que en su vida 1285  
 no ha de ver otra comedia.  
 Hombre de quien Dios me guarde  
 un consejo darte quiero:  
 ¿no te cuesta tu dinero?  
 entretente aquesta tarde, 1290  
 y a los silbatos malditos  
 no des lugar con rigores,

diga claramente / sin lisonja lo que siente, / supuesto que le ha criado, / de su modo y condición, / de su trato y ejercicio» (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 97-104).

v. 1291 El público del siglo xvii era muy distinto al actual, cuando alguna obra se retrasaba o había alguna escena que no le gustaba no dudaba en manifestar su desacuerdo con estrepitosos ruidos de todo tipo. En el capítulo titulado «La comedia» de *El día de fiesta por la tarde* (pp. 306-326), Zabaleta dibuja un mordaz pero acertado retrato de cómo se comportaba la gente que acudía al teatro, en él se mencionan, por ejemplo, las disputas que con facilidad se iniciaban entre los mosqueteros o en la cazuela. También entonces se hace referencia a las palabras injuriosas y los silbos que se dirigían a los comediantes ya fuera por llevar un mal vestido (p. 309), por una actuación poco acertada (p.309) o por iniciarse con retraso la comedia (p. 312). De los silbidos de los mosqueteros se hace eco también en la obra de Gómez Tejada *El león prodigioso* cuando se comentan las duras condiciones de vida de los representantes: «Los pobres representantes también representan sus duelos: lucidos en el traje, deslucidos en la fama. Murmúranlos como a gente holgazana, y por todas partes están cercados de trabajos: trabajos en el teatro de la chusma mosquetera con silbatos y castrapuercas; trabajos en cobrar; trabajos en estudiar de memoria; trabajos en los ensayos; trabajos en caminos; trabajos en posadas» (Gómez Tejada, 1636, ff. 198v-199r, en CORDE).



con dueño tan soberano,  
 que es todo encarecimiento 1315  
 un breve pequeño rasgo,  
 cada palabra una ofensa  
 y cada línea un agravio.  
 Partime con gusto suyo  
 y por evitar un daño 1320  
 que amenazaba su vida  
 en dos hermanos honrados.  
 Y cuando vuelvo más fino,  
 cuando más enamorado,  
 cuando más correspondido, 1325  
 ni mi hermoso dueño hallo,  
 ni quien dónde vive sepa;  
 tampoco quien a su hermano  
 haya visto. Sólo sé  
 que a otra casa se mudaron, 1330  
 de todos tan ignorada  
 que el más atento recato,  
 vencido en mis diligencias,  
 a no ser yo desdichado  
 pudiera quedar. Hermana, 1335  
 perdona, si despegado,  
 tan grosero y desabrido  
 ni te escucho, ni te hablo,  
 que en este mal que padezco  
 no es tan ligero mi daño 1340  
 si ignoro de lo que muero  
 cuando yo mismo me mato.  
 Déjame morir conmigo,  
 que, en la desdicha que paso,  
 soy, si remediarme quiero, 1345  
 quien menos conmigo valgo.

v. 1314 *dueño*: véanse la nota al v. 1264.

v. 1323 *fino*: «Significa también amoroso, seguro, constante y fiel como *amigo fino*, etc.» (*Aut*). Comp. «[POLILLA]: Y el bearnés tan fino está / con Cintia, que está en su pecho, / que una gran décima ha hecho» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 2149-2151).

v. 1326 *mi dueño hermoso*: véase la nota al v. 1264.

Vase.

DOÑA LEONOR	¿Cómo, don Diego en tu culpa quejosa me he de mostrar? Pues si me quieres culpar, me valgo de tu disculpa.	1350
	Sin diferencia nos culpa uno en los dos el delito; que si yo me precipito, es mi disculpa imitarte y no hay razón de culparte	1355
	cuando en la culpa te imito. Y yo que tan libre nací, tan vana y tan presumida que cuando más pretendida aun no miré lo que vi,	1360
	tan necia, no sé de mí, con amor tan porfiado, que de mi amor ignorado el dueño, en tan grave empeño, cuando más ignoro el dueño,	1365
	me acierta más el cuidado. Necio introducido error de todas tan admitido, el guardar para el rendido el desprecio y el rigor.	1370
	Poco importa el ser mejor, nada el mérito consiga, que en el amor desobliga quien rendido no padece; que no obliga el que merece.	1375
	Si el que merece no obliga,	

v. 1366 *cuidado*: en este caso parece que se dejan de lado la acepciones de ‘recelo y temor’ o de ‘atenciones’ para pasar a referirse más en concreto a la ‘preocupación amorosa’ como era usual en la lírica cancioneril y trovadoresca. En este sentido aparece también en otras ocasiones de esta obra (véanse vv. 1492, 1890, 1906 o 1935) y era una palabra tópica del lenguaje amoroso en las comedias de la época. Comp. «FELICIANO: Poco le duele a tu pena; / tus finezas, tus desvelos, / muy poco a han obligado, / pues dilata tu cuidado» (Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, vv. 8-11).

mas sepa o no merecer  
 mi amor no correspondido,  
 ya he dicho que le he querido  
 y siempre le he de querer. 1380  
 Morir amor o vencer  
 mi desdicha me aconseja,  
 que si lo sabe y se deja  
 de este mi afecto obligar,  
 no ha de poderme faltar 1385  
 el consuelo de esta queja.  
 A informarse partió Juana,  
 y en su diligencia fío,  
 que tenga el disgusto mío  
 alivio aquesta mañana. 1390  
 Afuera pasión tirana,  
 tan difícil de vencer,  
 que aun no le llevo a querer  
 ni él puede haberme agraviado  
 si solícito el cuidado 1395  
 le busca, mas soy mujer.

*Sale Juana.*

JUANA                    Albricias, señora mía,  
                               que ya con la casa he dado  
                               de don Pedro de la Cerda,  
                               pues luego no es el muchacho 1400  
                               como un pino de oro y rama

v. 1397 *albricias*: «Las dádivas, regalo u dones que se hacen pidiéndose o sin pedirse, por alguna buena nueva o feliz suceso a la persona que lleva u da la primera noticia al interesado» (*Aut*). Comp. «MÚSICA. ¡Albricias, albricias! / TODOS. ¿De qué la pedís? / MÚSICA. De que ya bengan / a la invocación / se muestra la Dicha. / ¡Albricias, albricias!» (Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, vv. 343-346 de la *Loa*).

v. 1401 *como un pino de oro*: viene recogida bajo la forma *como pino de oro* en *Aut* con el siguiente significado: «frase con que se explica que alguna persona es bien dispuesta, airosa y bizarra». En nota a pie de página García Valdés a su edición de Quevedo, indica «se llama pino de oro al adorno que llevaban las mujeres en el tocado. De ahí pasó a significar cosa excepcionalmente hermosa o valiosa» (Quevedo, *Prosa festiva completa*, nota 31 en p. 394). Comp. «CORIOLÍN: Mire, señor, / pues que no le ha conocido, / no se espante si le lloro, / que era como un pino de oro; / jumento tan entendido / no le tuvo el mundo» (Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, vv. 1101-1106).

	de aquel tronco soberano de Medina Celi a quien tantos reyes castellanos deben ilustre ascendencia: tan galán, tan cortesano que te quitara mil canas.	1405
DOÑA LEONOR	¿Qué disculpa, Juana, ha dado de no haberme vuelto a ver?	
JUANA	Sangrado, señora, ha estado dos veces de aquella herida.	1410
DOÑA LEONOR	¿Sangrado, Juana?	
JUANA	Sangrado, ¿no es mortal?, ¿de qué te admiras?	
DOÑA LEONOR	Dime, Juana, ¿viste cuando esparciendo primaveras hizo ostentación el Tajo de juventud transparente y luego al diciembre helado, torpe, en grillos de cristal, a los enojos del austro de tal manera obedece,	1415      1420

v. 1403 Ya se ha explicado en la nota al v. 1194, al linaje de los Cerda, uno de los más poderosos de la época, perteneció el Ducado de Medinaceli.

*te quitara mil canas*: «mil cuidados, mil preocupaciones»; es creencia popular que cada cana nace de una preocupación o pena» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, nota 16 p. 369). Comp. «DON TORIBIO: Eso y mucho más merezco. / Si vierais mi ejecutoria, / primas mías, os prometo / que se os quitaran mil canas» (Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 742-745).

v. 1419 *grillos*: «Se llama también cierto género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel para que no puedan huir de ella, y consiste en dos arcos de hierro en que se meten las piernas, en cuyas extremidades hay un agujero por donde se pasa una barreta que por una parte tiene una cabezuela, que no puede pasar por los agujeros de los arcos y en el extremo opuesto un ojal que se cierra, remachando en él una cuña de hierro» (*Aut*). Comp. «[TARSO]: Ya que en Brito me transformas, / sácame de aquestos grillos; / que no fui yo por novillos / para que me pongas cormas.» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, vv. 323-326).

v. 1420 *austro*: «Uno de los cuatro vientos cardinales y es el que viene de la parte de mediodía, según la división de la rosa náutica en doce vientos y en veinticuatro según los antiguos» (*Aut*). Cfr. «[DOÑA CLARA]: no hay / flor que padezca desmayos / más

que de sí mismo olvidado  
 de lo que fue no se acuerda  
 en cristalinos desmayos?

Así yo que te escuché, 1425  
 que con don Pedro has hablado,  
 con inquietud tan alegre,  
 con temor tan sosegado  
 con ostentación gallarda

con espíritu bizarro, 1430  
 todo el gusto primaveras,  
 toda abril, toda mayo;  
 tan de cristal mi pasión  
 que en ella has adivinado

mi alborozo y mi inquietud, 1435  
 quedé con el sobresalto,  
 yelo torpe en mi corriente,  
 mármol en mi afecto humano,  
 bulto sin alma y con vida.

Y está en razón bien fundado 1440  
 este amoroso accidente,  
 que si yo el alma le he dado,  
 ya somos uno los dos,  
 y a cuenta vive de entrambos

cualquiera de las dos vidas. 1445  
 La sangre que le sacaron  
 a mí me faltó también  
 y igual en los dos el daño,

presto, que sin el cierzo, / basta a marchitarla el austro» (Calderón de la Barca, *El agua mansa*, vv. 539-542).

v. 1428 Se añade este verso que aparece en los testimonios del siglo XVIII porque así se consigue restaurar la rima, aunque como se indica en el análisis de variantes es muy probable que no se trate del verso propio del original.

v. 1448 Respecto al uso del nexos *y*, el *Diccionario de Autoridades* ya recoge en su primera edición lo siguiente: «el día de hoy se conserva el uso [de la conjunción *e*] con elegancia cuando la dicción que se le sigue comienza con *i* para evitar la colusión y así decimos: “Luis e Ignacio consiguieron aplauso e interés en el manejo de su dependencia”». Sin embargo, parece que tal norma en el siglo anterior todavía no se seguía a pie juntillas. Si bien es cierto que el uso del nexos *e* en esos contextos es mayoritario, todavía se pueden documentar en todos los autores de la época usos como el que se ven en esta comedia: Cfr. «FEDERICO: Bravo es el hombre. RICARDO: astuto y ingenioso»

- cristal se heló mi corriente,  
 flor fenecí de un desmayo, 1450  
 mortal me quedé sin vida,  
 con que habré, Juana, pagado  
 en diferencia de afectos  
 la desigualdad que paso:  
 el gusto de que le hallases 1455  
 y el pesar de que esté malo.
- JUANA Y, ¿si a tan grandes finezas  
 fuese...?
- DOÑA LEONOR No digas ingrato,  
 que me mataré mil veces,  
 trocando en ira, trocando... 1460
- JUANA No trueques nada, señora,  
 que si esperaras un rato,  
 me escucharas, que muy fino,  
 solamente deseando  
 tener salud para verte. 1465
- DOÑA LEONOR Pues dime, ¿en qué le has echado  
 de ver la fineza, Juana?
- JUANA En haberme preguntado  
 más de diez mil desatinos,  
 tan contento y tan hallado, 1470  
 como si toda su vida

(Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 2961-2962); «DON MARTÍN: Vamos y irás a cobrar» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, v. 1658); o «y inclinarlos podré, si no forzillos», Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p.128). Y lo mismo se puede decir de otras obras del mismo autor: *Competidores y amigos*, v. 446 («y ignoró») y *Las cinco blancas de Juan espera en Dios*, vv. 1431 («y imposible»), 2354 («y ingeniosas») y 2503 («y invisible»).

v. 1463 *fino*: 'amoroso y fiel'. Véase la nota al v. 1323.

v. 1470 *hallado*: «Significa asimismo estar contento y gustoso en algún lugar» (*Aut*). Cfr. «[CHATTO]: Un soldado me enviasteis / a mi casa, el más bonito; / tan hallado en ella está / que parece nuestro hijo» (Calderón de la Barca, *La hija del aire*, primera parte, vv. 683-686).



- nos hubiéramos tratado.  
Y en otra cosa también.
- DOÑA LEONOR      ¿En qué? Dilo.
- JUANA                      En que me ha dado  
estos diamantes, que es                      1475  
el argumento más claro  
de que un hombre quiere bien.  
¿En qué piensa un mentecato  
que dice que quiere bien,  
que sin que le tenga un cuarto                      1480  
de costa pide favores?
- DOÑA LEONOR      Dijiste...
- JUANA                      No tan barato  
digo lo que sé señora,  
solo ha sabido el cuidado  
de buscarle, sin que sepa                      1485  
quién eres.
- DOÑA LEONOR      Pues hasme dado  
un gran gusto, porque quiero,  
puesto que queda ignorando  
quién soy, que vamos a verle,  
¿qué puede serme embarazo                      1490  
si quien soy no sabe y sabe  
que ya me cuesta cuidado?  
Ven, Juana. ¿Quién le dijera  
a mi vanidad que cuando  
el desprecio soy de todos                      1495  
y el desengaño de tantos,

v. 1473 En este caso optamos por editar la lectura ofrecida por los restantes testimonios. Dado que Juana luego solo se va a referir a un hecho más, el uso del plural parece una innovación introducida por *H*.

v. 1489 *vamos*: 'vayamos'. Esta es la forma etimológica, derivada del *vadamus* latino, muy usual en el español clásico, aunque ya se empezara a utilizar la forma actual *vayamos*. Comp. «[JUAN]: Y donde a ver si es o no es / quiero que vamos los dos / y que entréis delante vos / porque no se esconda, pues / de vos no se ha de guardar» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 679-682). Para más información para tal forma verbal consúltese Lapesa, 1984, p. 395.

v. 1492 *cuidado*: 'amorosas preocupaciones', léase la nota al v. 1366.

- cariñosa busco a un hombre,  
me pesa de que esté malo,  
mi reputación arriesgo  
y mi clausura quebranto? 1500
- JUANA Quien sepa que los amantes  
son de la cartuja gatos  
que al zape vienen ligeros  
y al miz huyen como rayos.
- Vanse y salen don Pedro y doña Ana.*
- DON PEDRO No tenéis que prevenir, 1505  
templad el desasosiego:  
ya yo le he escrito a don Diego  
como no puedo salir.  
Y, aunque es verdad que el achaque  
darme pudiera lugar, 1510  
es forzoso el esperar  
que la sospecha se aplaque  
si hubo alguna y la malicia  
desmentir de aquesta suerte,  
si bien que de aquella muerte 1515  
no habrá tenido noticia  
la justicia, o la que importe  
no la ha podido alcanzar,  
de esto puede asegurar  
la confusión de la corte. 1520  
Todo el fin ha de tener  
que importe a vuestra quietud.

*Sale Julio.*

v. 1504 *los amantes / son de la cartuja gatos / que al zape vienen ligeros / y al miz huyen como rayos*: no se ha podido documentar una frase hecha o refrán que haga referencia a «los gatos de la cartuja», sí que se ha podido documentar en cambio la siguiente: «los gatos del Paular, que cuando les dicen *zape* vienen y cuando *miz* se van» (Rodríguez Marín, 1926, p. 277) que parece tener el mismo sentido. Juana para contestar a su señora, que se extraña de lo incomprensible de la actuación don Pedro, arguye que los amantes son como este tipo de gatos que con la voz de *zape*, «utilizada para espantarlos» (*Aut*) se acercan y, contrariamente a lo que se debería esperar, con la de *miz* («voz de que ordinariamente se usa para llamar y hacer venir un gato», *Aut*) huyen.



porque mudo la obedezca 1550  
 el aire que rompe fácil  
 y, mejorando de esfera,  
 tan hijo del Sol parece  
 cuando a la del Sol se acerca,  
 que el menor rayo le bebe, 1555  
 tan curiosa y tan atenta,  
 que, en el examen valiente,

v. 1550 *porque*: 'para que'. Véase la nota al v. 316.

v. 1552 *esfera*: «Se toma por el cielo o esfera celeste» (*Aut*). En la época todavía tenían vigencia las teorías cosmológicas de Ptolemeo, que defendían que la Tierra, esférica y de poco tamaño, era el centro del universo y se hallaba rodeada de ocho esferas concéntricas: las siete primeras corresponden a los planetas conocidos entonces (la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno) y la octava a las estrellas fijas. En la literatura de la época, las metáforas en las que se utilizaban los conceptos de esta cosmología eran muy frecuentes especialmente en Calderón donde la dama es identificada con el sol y todo el ámbito que la rodea con una esfera (véanse las notas de Arellano y Serralta al v. 707 de *Mañanas de abril y mayo* de Calderón de la Barca; y la de Arellano v. 373 de *No hay burlas con el amor*, también de Calderón de la Barca). Aquí también se juega con el mismo concepto: el amante es águila que vuela a superior esfera en busca del sol o dama. Comp. «DON LUIS: Esta es la capaz esfera, / este el abreviado cielo / de la más bella deidad, / y del planeta más bello» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 373-376).

v. 1554 En este fragmento el autor crea una extensa y compleja comparación a partir de la figura del águila que se queda embrujada ante los ojos de la dama que son por su luz asimilados al Sol. En la época se creía que el águila era un animal sujeto a la influencia del Sol y a la de Júpiter. De estos astros obtenía dos capacidades especiales: del primero, su especial agudeza visual pues era el único animal que podía mirar a este astro de frente; del segundo, había conseguido la capacidad de no ser herido por el rayo. Así lo resume Pero Mexía: «El águila unos dicen ser subjecta al Sol, otros al planeta Júpiter: de Júpiter le proviene no poder ser herida de rayo; y, por influencia del Sol tiene otra admirable propiedad de ser muy temida y señora de las otras aves y tener la vista de más fuerza que otra ninguna» (Mexía, *Silva de varia lección*, vol. I, p. 809). También numerosos emblemas se hacen eco de cómo el águila es el único animal que puede mantener sus ojos fijos al sol y así reza el comentario de uno de ellos recogido por Bernat y Cull en su *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*: «Figuró el Pintor un Águila olvidada de su natural perspicacia, de quien el Sol es adecuado espejo, pues se mira en él, firme resistiendo, sin titubear, todo el poder de sus rayos » (1999, p. 54), de igual modo, dejan constancia del motivo iconográfico del águila mirando al sol los emblemas reproducidos en las pp. 42-43, 45, 51, 55 y 56). Así el amante es como el águila los rayos de la dama y las luces de sus luces en vez de hacerlo huir lo atraen dulcemente, sin embargo, a diferencia de esta para él los rayos y la fuerza de la luz le hacen daño, le hieren. Pese a ello, el amante será duro bronce al sufrimiento y permanecerá fiel y eclipsado como el águila.

las motas que travesean  
 inquietamente en sus luces  
 o le averigua o le cuenta; 1560  
 y, absorta en su mismo aliento,  
 el ardor en que se quema  
 como cobarde no huye,  
 como medrosa le espera,  
 sin resistirle le aguarda, 1565  
 le examina sin defensa,  
 acrisolando su vista  
 con lo que cegar pudiera;  
 así yo de vuestros ojos,  
 ave que mejor pudiera 1570  
 al Sol beberle las luces,  
 pues averiguo las vuestras,  
 tan impensada esta dicha,  
 viéndome del Sol tan cerca,  
 atrevido cortésmente, 1575  
 haré que miedo parezca  
 la segunda admiración  
 y desatención grosera,  
 lo que está firme al peligro,  
 con tan segura obediencia 1580  
 bronce fuerte al sufrimiento,  
 obediente fácil cera;  
 a las defensas, cobarde;  
 y valiente a las ofensas  
 tan hijo de vuestras luces 1585  
 que en ellas mi amor parezca  
 una luz más de esos ojos  
 o que por rayo me alientan.

*Toman sillas.*

DOÑA LEONOR      ¿Cómo estáis de vuestro achaque,  
 que me ha tenido con pena 1590  
 vuestra falta de salud?  
 DON PEDRO        Señora, ¿de qué manera  
 queréis que esté quien dichoso

	de vos misma a saber llega que os merece algún cuidado?	1595
DOÑA LEONOR	Llegad la silla más cerca mucho tengo que advertiros.	
DON PEDRO	Y yo mucho que le crea a mi amor vuestra hermosura.	
JULIO	Diga, sora Juana, y ella ¿tuvo de mí algún cuidado? ¿A qué finca de fineza tiene vusté mi cariño?	1600
JUANA	Es muy fácil que no quepa porque hay muchos acreedores y pagar primero es fuerza a quien debiere primero.	1605
JULIO	Y cuando la vez me venga, ¿qué ha de hacer?	

v. 1600 *sora*: forma femenina de *sor* «voz familiar que vale 'señor', abreviada y sin-copada esta voz» (*Aut*). Cfr. «OCAÑA: Mi sora Cristina, denmos. / CRISTINA: ¿Qué hemos de dar, mi so Ocaña?» (Cervantes, *La entretenida*, vv. 1-2, p. 171).

*ella*: Se trata de una forma de tratamiento propia del Siglo de Oro. Dado que el voseo ya había perdido su connotación galante, durante un período de tiempo bastante corto (Torres (1989, p. 319), teniendo en cuenta los ocurrencias de estas formas, supone que desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera mitad del XVII) parece que para referirse a la segunda persona se utilizaron los pronombres de tercera persona como una fórmula de tratamiento respetuoso entre el *vos* y el *vuestra merced* (Cano, 2004, p. 863). Así también lo demuestran las diversas referencias de gramáticos extranjeros en las que se define este tratamiento y los ejemplos en textos de la época recogidos por Pla (1923, pp. 248-252) y Wilson (1940, pp. 336-340).

v. 1602 *finca*: «El efecto o situación en que alguno tiene derecho a cobrar su renta, o alguna cantidad determinada» (*Aut*). Cfr. «[DON FÉLIX]: Tres mil ducados de renta / en juros de buena finca, / si no me dan altas pompas, / me dan descansada vida» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 613-616).

v. 1603 *vusté*: se trata de una forma de tratamiento que aparecería a partir del primer cuarto del siglo XVII. Torres indica que en la obra de Calderón este alomorfó de *vuestra merced*, como el también frecuente *vusted*, está puesto en boca de personajes rústicos y graciosos siendo signo de vulgaridad (Torres, 1981, p. 329). Tanto este caso como el otro en el que aparece el alomorfó *vusted* confirmaría en cierto modo tal presupuesto ya que están puestos en boca del gracioso JULIO. En cuanto al origen de tal alomorfó, consúltese la nota al v. 1275.

JUANA	Quererte mucho.	
JULIO	Y cuando mucho me quiera, ¿qué demostraciones gasta?	1610
JUANA	Muy cariñosa y muy tierna seré un almíbar con él, un pèrsigo, una jalea, más molle que un diacitrón, más blanda que una ciruela de Génova.	1615
JULIO	Basta el dulce.	
JUANA	Demás desto, tendré cuenta de su persona también, que entonces de su limpieza comisario riguroso	1620

v. 1614 *pèrsigo*: «Especie de melocotón o durazno, liso en la cáscara y parecido en el sabor a los albaricoques» (*Aut*).

*jalea*: «Conserva del zumo o licuor del membrillo u de otras frutas que traban y congelan de modo que queda transparente y como helado» (*Aut*). Cfr. «TURÍN: [...] Pero esta hermosa Finea / con quien a casarte vas / comerá... LISEO: Dilo. TURÍN: No más / de azúcar, maná y jalea» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 61-64).

v. 1615 *molle*: se trata de una forma más antigua de *mole* que se recoge en *Aut* con el significado de 'suave, blando'. Comp. «el cuerpo de la hembra y todas sus partes son mas agradables á los sentidos que las del varón; molle, blanca, la voz aguda y suave, el rostro muy hermoso y toda la postura del cuerpo» (Mariana, J.: *Tratado contra los juegos públicos* en CORDE).

*diacitrón*: «La corteza de la cidra confitada y cubierta» (*Aut*). Cfr. «BARRILDO: Toma, bebe, amigo. / Come. MENGÓ: ¡Ay, ay! ¿Qué es? BARRILDO: Diacitrón» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 2263-2264).

vv. 1616-1617 Parece que las ciruelas de Génova gozaban de cierto prestigio en la época y que eran de las más apreciadas por su dulce sabor. Se mencionan también en *El día de fiesta* de Zabaleta donde se entienden como golosina: «Una de las mujeres que acomodó el apretador, descubriendo una cara digna de regalos, da a cada una de nuestras mujeres un puñado de ciruelas de Génova y huevos de faltriguera, diciéndolas: -¡Ea, seamos amigas, y coman de esos dulces que me dio un bobo!» (p. 321).

v. 1618 *demás desto*: para otros ejemplos de 'demás de' como equivalente a 'además de' véanse los vv. 489 y 910 de la presente comedia.

v. 1620 Si hasta ahora Juana había explicado las dulzuras de tener su amor, a partir de aquí muestra la parte más amarga del mismo comparando su manera de actuar con la de un comisario del Tribunal de la Inquisición. Siempre pendiente de que su enamorado no la engañe, Juana actúa como estos comisarios que eran los encargados comarcales de investigar los casos de herejía y de limpieza de sangre.

- me tocará hacer las pruebas.  
 Celarele cuidadosa,  
 andaré tras él atenta,  
 temeré en cuanto mujer 1625  
 y, si por otra me deja,  
 lloraré lágrima viva.
- JULIO           Pues yo quiero que usted sepa  
 mi humor, pues me dijo el suyo.  
 Hombre soy de tal manera 1630  
 que si alguna enamorada  
 de mí en sus diligencias  
 libra que la quiera yo  
 es lo mismo que si hiciera  
 las de ser aborrecida: 1635  
 ¿qué razón hay que agradezca  
 lo que hiciera enamorada?  
 La fineza verdadera  
 es no pudiéndome ver,  
 y si no, escuche la prueba: 1640  
 ¿Ha visto acabado el gusto  
 alguna, por más que tierna  
 encareciese su amor  
 por sola correspondencia,  
 celar, seguir, regalar? 1645  
 Pues ¿quién quiere que agradezca,  
 lo que por mí no se hizo,  
 sino por su conveniencia?  
 Y porque importa al embuste,  
 aguarde, que voy a fuera. 1650
- Vase.*
- DON PEDRO       ¿Qué importa saber quién sois?
- DOÑA LEONOR   Hasta ver que lo merezca  
 vuestro amor, no me resuelvo,

v. 1629 *humor*: «Se dice también del efecto que ocasiona algún humor predominante, y así se dice, que un hombre es de humor ‘melancólico’, ‘colérico’, etc.» (*Aut*). Cfr. «DON MANUEL: Si el empieza, en un año / no acabará. DON JUAN: Él tiene un humor extraño» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 727-728).



- no he de ser en todo necia.  
Sois dichoso muy aprisa 1655  
y ninguno me debiera  
la demostración que vos.  
Y bien que disculpa sea  
vuestra falta de salud,  
no será justo que sepa 1660  
de mi misma boca alguno  
a costa de mi vergüenza  
quién soy y que a veros vine.  
Y es muy fácil que suceda  
el no merecerlo vos. 1665
- DON PEDRO ¿Quién pude haber que merezca  
de vos la menor memoria?
- Sale Julio.*
- JULIO Dándome ustedes licencia,  
por más que rompa grosero  
de la urbanidad las reglas, 1670  
te he de decir al oído,  
que don Diego, aquel de aquella  
galán a quien tú escribiste  
está en la sala de a fuera,  
con Pedro, que fue a buscarle. 1675
- DON PEDRO Necio, ¿advertir no pudieras  
agora mi ocupación?  
¡Hay tan grande inadvertencia!  
Ve y di...
- DOÑA LEONOR No vaya, ni diga,  
no ha de estorbaros las vuestras 1680  
esta visita, don Pedro.  
No será razón se vuelva  
sin hablaros esa dama.  
No os turbéis, ¿es cosa nueva?  
¿Pensáis que me admiro yo 1685

- de que a visitaros venga  
y más cuando no salís?
- DON PEDRO Señora, la inadvertencia  
de este necio...
- DOÑA LEONOR Pues ¿qué importa?
- DON PEDRO Nada, que un amigo sea, 1690  
a quien yo escribí un papel  
para que a verme viniera.  
¿Qué puede importar?
- DOÑA LEONOR Muy poco,  
cumplid la obligación vuestra;  
salid y no os detengáis. 1695
- DON PEDRO Hareisme que el juicio pierda.  
Dile a don Diego Manrique  
que a quitar una sospecha  
le suplico que entre luego.
- DOÑA LEONOR No ha de entrar nadie en la pieza 1700  
donde estoy. (Mi hermano, Juana.) [*Aparte.*]
- JUANA (Ya estoy difunta.) [*Aparte.*]
- DOÑA LEONOR (Yo muerta.) [*Aparte.*]  
¿Queréis vos ponerme a riesgo  
de que conocerme puedan?  
Habladle allá fuera vos. 1705
- DON PEDRO Iré con vuestra licencia  
a pedirle que se vaya  
y que a la noche me vuelva

v. 1699 *luego*: 'de inmediato, al momento', con este mismo significado se encuentra en los vv. 730 y 749.

v. 1700 *pieza*: 'habitación'. Véase la nota al v. 683.

v. 1702 Un análisis del fragmento parecería indicar que el aparte «Ya estoy difunta» estaría puesto en boca de doña Leonor, mientras que serían el «Yo estoy muerta» las palabras que en tono cómico añadiría una asustada Juana, de tal modo que en el siguiente verso haría falta la indicación de que de nuevo habla doña Leonor. Sin embargo, todas los testimonios coinciden en cuanto a la asignación de los parlamentos para cada personaje, de ahí, que se haya optado por no corregir el texto base e indicar en esta nota lo que se intuye que pudiera ser un error.

a ver, que pide el negocio  
a que viene menos priesa. 1710

*Vase.*

- DOÑA LEONOR ¡Jesús, aún no he vuelto en mí!
- JUANA Y para que yo volviera  
fueran menester garrotes.
- DOÑA LEONOR Pues aún seguro no queda  
mi temor.
- JUANA Tampoco el mío. 1715
- DOÑA LEONOR Es muy fácil. No quisiera  
que entrase mi hermano aquí,  
¿no ves cómo se pasean?
- JUANA Sí, señora, y puede vernos  
cuando dé agora la vuelta. 1720
- DOÑA LEONOR Pues en esta cuadra entremos.
- JUANA Dices bien, porque otra pieza  
más a dentro es cosa mucha.
- DOÑA Pues tráete tras ti la puerta.
- JUANA Pesa mucho y voy huyendo, 1725  
y tengo muy pocas fuerzas.  
Quédese como quisiere  
y escondámonos apriesa.

*Vanse. Sale doña Ana como asustada y, tras ella, doña Leonor  
y Juana.*

v. 1710 *priesa*: siguiendo los criterios de edición establecidos, se mantiene este arcaísmo que convivía ya en el Siglo de Oro con la actual forma monoptongada *prisa* que es la que predomina en el texto. Cfr.: «DON GARCÍA: Ya de su amor / temo que es sólo su intento / dar priesa a su casamiento» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 1301-1303).

v. 1722 *pieza*: 'habitación'. Véase la nota al v. 683.

v. 1728 *apriesa*: 'aprisa'. Para mayor información sobre esta forma arcaica consúltese el capítulo «Criterios de edición».

- DOÑA ANA            ¡Válgame Dios! ¿Qué mujeres  
son las que tan libres entran  
a esta cuadra? Ya no puedo  
escusar el que me vean.            1730
- DOÑA LEONOR        No os asustéis, mi señora,  
mi dichoso encuentro sea  
con vos mi mejor padrino            1735  
(El disimular es fuerza; *Aparte.*  
de rabia muriendo estoy.)  
pues serlo también pudiera  
el gusto de conoceros  
y el de que don Pedro sepa            1740  
cumplir también con quien es,  
(¡Cielos, qué mujer es ésta!) *Aparte.*  
que en vuestro dichoso empleo  
muy bien disculpada queda  
cualquiera demostración,            1745  
y ninguna es gran fineza  
cuando la asegura tanto  
la buena correspondencia.  
Y, a buen seguro, que en cuanto  
el señor don Pedro pueda            1750  
serviros, que lo ejecute.
- DOÑA ANA            (Sin duda la ha dado cuenta *Aparte.*  
don Pedro de mi suceso;  
forzoso el satisfacerla  
debió de ser, no pensase,            1755  
viéndome en su casa mesma,

v. 1729 *Válgame Dios*: tal expresión servía con frecuencia para mostrar el asombro de quien la pronunciaba. Para más información véase la nota al v. 369.

v. 1730 *libres*: «Vale también licencioso, poco modesto, atrevido y desvergonzado» (*Aut*). Cfr. «BLANCA: [...] y afirman los que le tratan / que es libre y es jactanciosa / su lengua, y jamás se ha visto / una verdad en su boca» (Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos*, vv. 1149-1152).

v. 1731 *cuadra*: «La sala o pieza de la casa, habitación o edificio» (*Aut*). Comp. «DOÑA ANA: [...] cobrad / la respiración perdida, / y en esta cuadra, que cae / a un jardín, entrad aprisa, / antes que venga un hermano / que tengo» (Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, vv. 619-624).

- lo que yo también pensara.)  
 Oblígame de manera  
 don Pedro de cualquier modo  
 que cuando no le debiera 1760  
 los empeños de hasta aquí,  
 empeño bastante fuera  
 el haberos conocido;  
 demás que a tan grandes deudas  
 estoy tan reconocida 1765  
 que es imposible que pueda  
 pagar sino es con el alma.
- DOÑA LEONOR Mucho de la dicha vuestra  
 me güelgo; gozaos mil años;  
 (¿Hay tan grande desvergüenza? *Aparte.* 1770  
 ¿Viose insolencia mayor?  
 Pues si aquesta mujer piensa  
 que soy de don Pedro dama,  
 quedará muy satisfecha  
 y muy vana de mi enfado, 1775  
 y no tiene más enmienda  
 que darle los celos yo.)  
 Piadoso el cielo os conceda  
 que logréis vuestros deseos  
 y que vuestras cosas tengan 1780  
 el fin que vos deseáis.  
 Dios os guarde. (Elirme es fuerza *Aparte.*  
 que mi hermano se despide  
 y no quiero la vergüenza  
 padecer de despreciada.) 1785

v. 1764 *demás que*: 'además de que'. Comp. con «[ISABEL]: Demás que tengo por llano, / si no miente mi sospecha, / que no lo encarece en vano: / que hablarte hoy su padre es flecha / que ha salido de su mano» (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 1359-1363).

v. 1770 *grande*: 'gran'. Tal forma sin apocopar convivía con la actual como se explica en la nota al v. 905.

DOÑA ANA	No os vais, esperad que venga don Pedro, que os acompañe.	
DOÑA LEONOR	Venir yo, fue diligencia de una grande amiga mía que mucha parte interesa en la salud de don Pedro. Y, siendo imposible en ella buscarle, que yo lo hiciese o me lo manda o lo ruega. (Muera, pues que muero yo.) <i>Aparte.</i>	1790       795
	Y una persona me espera a quien ha de dar disgusto el ver que yo me detenga y, aunque es don Pedro galán y que merecer pudiera otra mayor hermosura, pues merece que le quiera la amiga por quien le busco. Me está esperando a la puerta don Diego Manrique, a quien puesto que con su licencia a don Pedro vine a ver dar la más leve sospecha no quisiera en mi venida. (Como se le halló tan cerca <i>Aparte.</i>	1800       1805
	mi miedo nombró a mi hermano, inadvertida la lengua.) Dios os haga muy dichosa.	1810

v. 1786 *vais*: 'vayáis'. Como en el caso del *vamos* del v. 1489, se trata de la forma etimológica del subjuntivo en este caso derivada del latín *vadatis*. En la época era mucho más frecuente que la actual *vayáis* que ya se empezaba a utilizar. Comp. «SIRENA: Pues no os vais, que tengo mucho / que preguntaros» (Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, vv. 868-869). Para más información sobre tal duplicación de formas consúltese Lapesa, 1984, p. 395.

v. 1789 *grande*: 'gran', para más información sobre el uso de esta forma sin apocopar véase la nota al v. 905.

- JUANA                   A fe que la has hecho buena.
- DOÑA LEONOR       ¿Qué importa si voy muriendo?                   1815
- JUANA                   ¡Ay, hombres y quien no os quema!
- Vanse.*
- DOÑA ANA           ¿No bastan, injustos cielos,  
 en mi desdichado amor  
 tantos peligros de honor  
 sin que peligrase en celos,                   1820  
 sin ser mal correspondida?  
 ¿No es enfermedad bastante  
 saber morirme de amante  
 para quitarme una vida?  
 Algo más debo de ser                   1825  
 de lo que pensé hasta aquí  
 pues que buscáis contra mí  
 tantos modos de vencer.  
 ¿No sobran, fortuna airada,  
 si es todo perder la vida,                   1830  
 sin matarme de ofendida  
 morirme de desdichada?  
 Casi vanidad me das  
 con tan distintos venenos,  
 pues pienso que puedes menos                   1835  
 o que me resisto más.  
 Es mucho que yo publique,  
 cuando así mi honor se infama  
 ¿no me dijo, sí, que dama  
 es de don Diego Manrique?                   1840  
 La infamia que sin disculpa

v. 1814 *a fe*: «Modo adverbial para afirmar alguna cosa con ahínco o eficacia que no llega a ser juramente y equivale “a por mi fe”» (*Aut*). Cfr. «CÉSAR: [...] que yo os juro, a fe de amante, / si vuestros ojos porñan, / puesto que en mí sea bajeza, / que afeminado los siga» (Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, vv. 2429–2432) o también *DM*, vv. 746 («y juro a fee de quien soy / que ignoro de ella hasta hoy») y 2025 («Si diría, y a fee mía, / que es la más linda persona»).

Acot. v. 1816 Se enmienda aquí el texto base y se sigue la atribución que de este verso se hace a Juana en los restantes testimonios.

intenta contra mi honor  
 cuando en mí el tenerle amor  
 ha sido la mayor culpa.  
 No, morirme no es vileza; 1845  
 antes vivir es valor,  
 que morirse de un dolor  
 no ha de llamarse fineza.  
 Resista agora el poder  
 mi aliento en tanto pesar; 1850  
 pasemos del escuchar  
 al último mal del ver.  
 Pero en vano el mal dudó  
 la que nació desgraciada,  
 que si se escuchó agraviada 1855  
 mirara lo que escuchó.  
 Contra mi dolor vivir  
 sabré y contra mi pesar,  
 que si él me quiere matar,  
 antes me sabré morir. 1860

*Sale don Pedro.*

DON PEDRO Ya, señora, aquel amigo,  
 que me vino a ver agora...  
 Mas ¿quién está aquí? Señora,  
 ¿vos aquí?

DOÑA ANA Y a ser testigo  
 de don Diego en la traición. 1865  
 De mi ofensa y mi pesar,  
 no sé si pueda culpar,  
 don Pedro, vuestra intención.  
 Pero no es pequeño indicio  
 y a mi desdicha la sobra 1870  
 hallar una mala obra,  
 cuando espere un beneficio.  
 ¿No era mejor, si a don Diego  
 le sabéis otro cuidado,

v. 1874 *cuidado*: «Se llama también la persona a quien se tiene amor» (*Aut*). Como se puede observar de la acepción de ‘recelo’ o ‘temor’ se pasó a la de preocupación amo-



	el haber desengañado	1875
	mi amor tantas veces ciego?	
	Si bien siempre lo escuchara	
	avergonzada y suspensa,	
	sino querer que mi ofensa	
	la viese yo cara a cara.	1880
	¿Para darme a mí a entender	
	mis penas y mis agravios,	
	no bastaran vuestros labios?	
	¿Para qué fue menester	1885
	que aquesta dama viniera	
	adonde yo la escuchara,	
	que la venganza en mi cara	
	y su desenfado viera,	
	y donde a voces publique,	
	cuando mi cuidado infama	1890
	tan sin melindre, que dama	
	es de don Diego Manrique?	
	¿No fuera más fácil cosa	
	decírmelo vos a mí?,	
	que ha sido escucharlo aquí	1895
	advertencia muy costosa.	
	Si os compadeció mi ruego,	
	muy mal se ha echado de ver,	
	conque yo os vengo a deber	
	mucho menos que a don Diego.	1900
DON PEDRO	Decilda que salga vos,	
	pues don Diego se fue ya,	

rosa (ambas documentadas en esta comedia) para, finalmente, identificar con la palabra «cuidado» a la persona en sí a quien se ama. Comp. «DON GASPAR : Nunca ha de haber un cuidado / solo, que pueda ensancharse / sin estorbo; mejor es / que con otros se embarace, / que un cuidado ha muerto a muchos / y muchos no han muerto a nadie; (Solís, *El amor al uso*, vv. 185-190).

v. 1878 *suspensa*: 'sorprendida'. Véase la nota al v. 605.

v. 1901 *decilda*: en esta forma verbal se pueden constatar dos fenómenos usuales en la época: por una parte, la metátesis *ld* y, por otra la substitución de un objeto directo femenino por el pronombre *la*. Ambos fenómenos no son correctos en la lengua actual aunque se mantienen en algunas zonas geográficas. Para más información sobre la metátesis verbal consúltese el capítulo «Criterios de edición».

- con lo cual se acabará  
el engaño de los dos,  
(Que bien en su alteración, *Aparte*.  
pude advertir su cuidado.) 1905
- DOÑA ANA ¿No basta el primer enfado?  
DON PEDRO (No en balde su turbación, *Aparte*.  
fue cuando el nombre escuchó  
de don Diego.) ¿Dónde está?  
Señora, salid acá. 1910
- DOÑA ANA Ya, don Pedro, se salió.  
¿Don Diego estaba con vos?  
DON PEDRO Sí, pero ¿dónde se ha entrado?  
DOÑA ANA Jesús, ya se habrán juntado 1915  
allá en la calle los dos.
- DON PEDRO Sin razón, señora, infama  
mi modo vuestro pensar.  
DOÑA ANA No tenéis que os escusar,  
vos trujistes esta dama. 1920
- DON PEDRO ¿A qué, a darme a mí la muerte?  
DOÑA ANA Y a que me la diese a mí.  
DON PEDRO ¿Hay tan loco frenesí?  
DOÑA ANA ¿Viose desdicha tan fuerte?  
DON PEDRO ¿No me basta mi pesar 1925  
sin el que darme queréis?
- DOÑA ANA Cuando me favorecéis,  
¿me queréis la muerte dar?  
DON PEDRO Cuando yo celoso rabio  
y cumpla mi obligación. 1930
- DOÑA ANA Sobre la satisfacción  
si es de los dos el agravio.

v. 1906 *cuidado*: 'preocupación o interés amoroso', consúltese la nota al v. 1366.

v. 1920 *trujistes*: 'trajisteis'. Véase la anotación a la forma verbal del v. 898 para el uso de esa raíz verbal. En cuanto a la desinencia verbal etimológica, consúltese la nota al v. 1163.

	¿Y es, don Pedro, aquesta dama la que vos me habéis contado?	
DON PEDRO	Y la que de mi cuidado es el yelo y es la llama.	1935
DOÑA ANA	Luego, igualmente engañados con sus engaños nos vemos.	
DON PEDRO	Pues igualmente quedemos satisfechos y agraviados. De rabia muriendo estoy y pensad de mí, señora, que, antes que venga el aurora, aquesta palabra os doy, he de vengarme y vengaros. No tenéis que agradecer, que más es querer volver por mí que desenojaros.	1940       1945
DOÑA ANA	Ya todo será en mí engaño.	
DON PEDRO	Ya todo será en mí mal.	1950
DOÑA ANA	A fuera pasión mortal.	
DON PEDRO	No hay bien sin ajeno daño.	

*Fin.*

v. 1933 Se repone aquí el verbo copulativo elidido por error en el texto base a partir de la lectura ofrecida por los restantes testimonios de la comedia.

v. 1935 *cuidado*: 'sentimiento amoroso'. Para más información, léase la nota al v. 1366.





- Abra don Diego la puerta, cerrándola Juana.*
- DON DIEGO            Presto, Juana, volveré.
- Cierra.*
- JUANA                Pues ves el cuidado  
que estos días nos has dado,  
no tardes mucho.
- DON DIEGO                            No haré.
- Vase don Diego por la parte contraria de donde está don Pedro.*
- DON PEDRO            Persuádeme, Julio, luego,                            2005  
que no es verdad lo que digo.  
¡Eres de todo testigo!  
¿No conociste a don Diego?  
Ves si es verdad el empeño,  
que ella le dijo a doña Ana.                            2010  
¿Advertiste cómo Juana  
le trató tan como dueño?  
¿Viste cómo le encargó  
que no se tardase mucho?  
¡Que esto miro! ¡Que esto escucho!                            2015
- JULIO                Mejor pleito tengo yo,  
porque hasta agora no he visto  
quién es de Juana galán.

v. 2004 *No haré*: ‘no lo haré’. Tal fórmula de negación era muy frecuente en el Siglo de Oro, comp. «[SERAFINA]: Por virtù de su mercé, / señor cura: aquí hay asiento.— / Eso no.— Tome silla / de costillas.— No haré, cierto.—» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada III, vv. 1007-1010) o «COSME: Pues no le sueltas. / DON MANUEL: No haré, ve por ella presto» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 1597-1598).

v. 2015 Era frecuente en las oraciones exclamativas utilizar el modo indicativo donde actualmente se utilizaría un subjuntivo. Comp. con lo que ocurre en esta misma comedia en la siguiente exclamación o en el v. 2019, o bien con el testimonio de otros autores como Moreto: «[DIANA]: ¡Qué hay mujer que quiera bien!» (*El desdén con el desdén*, v. 553), o Lope de Vega: «[FABIA]: Id con Dios, don Juan; que habemos / de madrugar para ir / al Soto. JUAN: ¡Que vengo a oír / tal crueldad!» (*Las bizarrías de Belisa*, vv. 433-435).







- JULIO De los disgustos que hacen  
no hay por qué ponerlas culpa,  
pues que tienen por disculpa  
que para hacérselos nacen.  
No hay que tomar pesadumbre, 2085  
vengarse con otro enfado  
que en ellas este pecado,  
es pecado de costumbre.
- DON PEDRO ¡Qué material! ¡Qué grosero  
discurre! ¡Con qué vileza! 2090
- JULIO Luces sacan a esta pieza.  
Ahora, señor, te espero  
a que juzgues si es mejor  
mi amor desembarazado.
- DON PEDRO ¡Oh, cómo de mi cuidado 2095  
se ha de conocer mi amor!
- JULIO Al estrado poco a poco  
llegamos de puerta en puerta,

v. 2089 *material*: «Se toma por grosero sin agudeza ni discreción» (*Aut*). Cfr. «Bestial estratagema, ridícula presunción querer el material, el idiota, el incapaz, conseguir nombre de discreto, de docto, con un centenar de bernardinas que pega en el frontispicio de alguna obrilla del todo inocho, insulsa y lega» (Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 197, en CORDE).

v. 2091 *luces*: «la vela, velón o candil con que se alumbra de noche» (*Aut*). Comp. «DIEGO: Ir a ver / si en él falta algo, y ponelde / luces, porque ya la noche / cerrando baja» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 1769-1772).

*pieza*: 'habitación'. Consúltese la anotación al v. 683.

v. 2097 *estrado*: «Vale también el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mujeres y reciben las visitas» (*Aut*). Como se ha mencionado ya en la nota al v. 1054, era el lugar elegido por las damas para recibir y atender a sus visitas. El estrado estaba situado en alguna de las habitaciones de la planta superior de la casa, a veces se situaba incluso en los aposentos de la dama, separado de la alcoba únicamente por una cortina. Se trataba de una tarima cubierta por una alfombra sobre la que se colocaban unos cojines o almohadas que servían de asientos para las damas. Tales estrados podían tener un brasero que calentara la habitación en los tiempos de frío o estar decorados con candelabros, estatuas de madera, sillas o escritorios (Deleito, 1966, pp. 32-38). Sobre la escenografía en la época de esta frecuente escena interior, Ruano y Allen explican que el estrado se debía representar mediante «una plataforma de madera [...] cubierta por una alfombra y sembrada de cojines que es donde se sentaban las damas» (1994, p. 387).



- de que le queréis tan firme?  
 Yo no puedo resistir,  
 ni he de poderlo evitar,  
 puesto que hacerlo podéis,  
 que queráis lo que queréis, 2135  
 pero podré embarazar,  
 esto sí lo estorbaré,  
 que la que a otro favorezca  
 por más que a mí me aborrezca  
 cuenta de su amor me dé. 2140  
 Yo no sé qué signifique,  
 en cuanto sé discurrir,  
 por qué fue el irme a decir,  
 que era don Diego Manrique  
 vuestro empeño y vuestro amor, 2145  
 con tan costoso cuidado,  
 si nunca he solicitado,  
 señora, vuestro favor.  
 ¿No era en razón más fundado,  
 no era mejor advertido 2150  
 despreciarme agradecido,  
 que ofenderme enamorado?  
 Aquí fue el favor de más,  
 habiendo de desdeñarme,  
 mas guardastes el matarme 2155  
 para cuando fuese más.  
 Y conoced los quilates  
 de vuestro respecto en mí  
 en no haberos dicho aquí  
 muchísimos disparates. 2160
- DOÑA LEONOR    ¿Tenéis algo que decir  
 más de lo que dicho habéis?  
 Decid, no os acobardéis,

v. 2155 *Guardastes*: 'guardasteis'. Consúltese la nota al v. 1163.

v. 2157 *quilates*: «Metafóricamente vale el grado de perfección en cualquier cosa no material» (*Aut*). Cfr. «DON FRANCISCO: Yo las pido / de que el Amor ha entendido / los quilates de tu fe, / y te la quiero premiar / con entregarte a Marcela» (Cervantes, *La entretenida*, vv. 1864-1868, p. 255).

- porque a mí me habéis de oír,  
 puesto que yo os escuché. 2165  
 No, claro está, pues calláis.  
 En la culpa que me dais...  
 (De cólera hablar no sé. *Aparte, al oído a Juana.*  
 Juana, estate tú a la puerta,  
 por si viniere don Diego. 2170  
 ¡Oh, qué terrible es mi fuego!  
 Escucha lo que concierta  
 mi venganza y, advertida,  
 que no te lo aviso en vano,  
 de que es don Diego mi hermano 2175  
 no te des por entendida.  
 Poca culpa me darán,  
 de confirmarle en su engaño;  
 ¿en qué puede hacerme daño  
 que piense que es mi galán? 2180  
 Pues cuando tome más mano  
 en quererlo averiguar  
 su cuidado, le ha de hallar,  
 más que mi galán, mi hermano.)
- JUANA (Descuida que en todo estoy, [*Ap. a doña Leonor*] 2185  
 señora, bien advertida.)
- DOÑA LEONOR (Ya sé que eres entendida.) [*Aparte a Juana.*]
- JUANA (Pues a la puerta me voy.) [*Aparte a doña Leonor.*]
- Váse.
- DOÑA LEONOR Ni puedo ahora, ni quiero  
 el dejaros de injuriar. 2190  
 ¿Qué ocasión os pudo dar,

v. 2181 *tome más mano*: 'ponga más interés'. No se ha podido encontrar tal acepción en ninguno de los diccionarios de la época y tampoco se avienen bien con este fragmento los significados de este vocablo que se documentan en ellos.

v. 2187 *entendida*: «Vale también sabio, capaz, docto, versado y experimentado. Es hispanismo, pero muy frecuentemente usado y corresponde a lo mismo que *inteligente*» (*Aut*). Comp. «LEANDRO: Nise es mujer tan discreta, / sabia, gallarda, entendida, / cuanto Finea encogida, / boba, indigna e imperfeta» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 125-127).

mal mirado caballero,  
 mi modo y mi proceder?  
 ¿No bastó mi desengaño,  
 sin que con segundo engaño 2195  
 queráis volverme a ofender?  
 Así su nobleza infama,  
 rompiendo su obligación  
 cuando no por su opinión  
 por la opinión de su dama, 2200  
 quien, justamente empeñado  
 con obligación mayor,  
 en otra tiene su amor  
 como en su casa el cuidado.  
 No os pido satisfacción, 2205  
 ni os quiero satisfacer  
 lo que me ofende es el ver  
 vuestra villana intención.  
 Yo lo dije y no lo niego  
 que en nada mi honor se infama, 2210  
 en vuestra casa a una dama  
 que me esperaba don Diego.  
 Y también confieso aquí  
 que sin don Diego me viera, 2215  
 muy posible cosa fuera  
 una gran desgracia allí.  
 Y que fue sola la razón  
 de no querer esperaros  
 y venirme sin hablaros,  
 respecto a su obligación. 2220  
 Tenedlo o no por defecto

v. 2192 *mal mirado*: 'malmirado': «Descortés, falto de urbanidad y política y que no repara en cosa alguna» (*Aut*). Siguiendo los criterios de la presente edición, se mantienen separadas ambas palabras pues evidencian que el proceso de lexicalización de este compuesto no estaba todavía concluido en el siglo xvii, ya que hay vacilación en cuanto a su escritura. Comp.: «-¡Oh bellaco villano, malmirado, descompuesto, ignorante, infacundo, deslenguado» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 534) y «[SOLDADO]:Ya, señora, yo no soy tan mal mirado / que me precie de ser vuestro homicida» (Cervantes, *Entremeses, La destrucción de Numancia*, vv. 1948-1949, p. 356).

v. 2204 *cuidado*: 'amante, persona a la que se quiere', consúltese la nota al v. 1874.

- que sin color en la cara  
 en público os confesara  
 lo que os confieso en secreto.  
 Pero es cosa de donaire, 2225  
 risa, don Pedro, hacéis  
 ¿que quejaros intentéis  
 y que tengáis por desaire  
 juzgarme un empeño a mí!  
 Eso sinrazón se llama, 2230  
 ¿no tenéis vos una dama?  
 Yo con mis ojos la vi.  
 En nada me culparán  
 esta igualdad en los dos:  
 ¿tenéis una dama vos 2235  
 y os enfada en mí un galán?
- DON PEDRO No negaréis, según eso,  
 que ahora de aquí salió.
- DOÑA LEONOR ¿Cómo he de negarlo yo?  
 Es verdad, yo lo confieso. 2240  
 Mirad, no habéis de pensar  
 que os quiero satisfacer;  
 pudiera, don Pedro, ser  
 que nada venga a importar.  
 Ya os advierto que no valga 2245  
 por disculpa, mas si fuese  
 verdad cuanto allí dijese,  
 como aquí, y que ahora salga  
 de mi casa ¿qué diréis,  
 si en nada a quien soy ofenda? 2250
- DON PEDRO Pues esto sin que se entienda,  
 que disculpa me debéis  
 ¿también no pudiera ser,  
 no es aquesto disculparme,  
 que nada pueda importarme 2255  
 cuanto vos pudisteis ver?

v. 2254 Se enmienda el texto base con la reposición del verbo «es» que se encuentra en los restantes testimonios conservados de la obra.

- DOÑA LEONOR      Eso es imposible, no  
 (¿Cómo posible ha de ser? *Aparte.*  
 ¿Este puédesse valer  
 de la disculpa que yo?)
- DON PEDRO      (¿Cómo puede a mí faltarme, *Aparte.*      2260  
 cuanto escuché y cuanto vi?  
 Lo que me disculpa a mí,  
 no es lo que pudiera darme *Aparte.*  
 por disculpa esta mujer.      2265  
 Yo no me puedo engañar.)
- DOÑA LEONOR      (No le he de desengañar.) *Aparte.*
- DON PEDRO      (No la he de satisfacer.) *Aparte.*
- DOÑA LEONOR      (No es justo cuando ofendida. *Aparte.*  
 que nazca tan sin razón      2270  
 de mí la satisfacción.)
- DON PEDRO      (Pues si perdiese la vida, *Aparte.*  
 desengañarla no quiero.)  
 Puesto que ya mi intención  
 logré y que satisfacción      2275  
 ni la pido, ni la espero,  
 una palabra escuchad.
- DOÑA LEONOR      Sí haré. Como no me deis  
 satisfacción...
- DON PEDRO      No penséis,  
 que infame así mi verdad.      2280
- Hablan en secreto.*
- JULIO      Tú dices que no es culpada  
 tu señora y que es error,  
 digo yo, que a mi señor  
 le juzgues culpado en nada.  
 Este partido es igual,      2285  
 revélame tú su culpa

- y te diré su disculpa  
y atajemos este mal.
- JUANA Dime tú qué pudo ser,  
prosupuesto que a importar, 2290  
JULIO, no viene el estar  
en casa aquella mujer,  
y luego te diré yo,  
puesto que no te lo niego,  
lo que ignoras de don Diego, 2295  
qué ha sido y lo que importó.
- JULIO (No la he podido engañar.) *Aparte.*
- JUANA (Engañarle no he podido.) *Aparte.*
- JULIO Muy mal hemos cumplido  
la obligación famular 2300  
gracias a Dios, que remedia  
en los dos este defecto,  
y que guardan un secreto  
dos sirvientes de comedia.
- JUANA La satisfacción del otro 2305  
cada cual aguarda aquí,

v. 2287 Se ha optado por la inserción de este verso que aparece en las sueltas ya que la estructura métrica del fragmento mostraba la necesidad de suplir un verso que rimara con el 2286. De todos modos, como se explica en el aparato de variantes, muy probable tal verso no sea el que apareciera en el original autógrafo.

v. 2290 *prosupuesto que*: 'dando por supuesto que', comp. «Y prosupuesto que ninguna cosa de cuanta me dijeres en contra de mi deseo ha de ser de algún provecho para dejar de ponerle por la obra» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 380).

v. 2293 *luego*: 'después', ver nota al v. 484 y para otros ejemplos de este significado véanse los vv. 625, 987 y 1041.

v. 2300 *famular*: no aparece tal voz recogida en ninguno de los diccionarios consultados, pero sí el sustantivo 'fámula' cuyo significado se explica en *Aut*: «lo mismo que criada; es voz puramente latina y usada en estilo afectado y culto». Como adjetivo, tal voz solo se ha podido documentar en *Las firmezas de Isabela* de Góngora: «FABIO: Sagitario crüel de nuestras gentes, / perdonen tus saetas / a extranjeros dulcísimos poëtas. / TADEO: Condición es famular / que algo debe de tener / de intención canicular, / rabiari por solo morder, / morder por hacer rabiari» (vv. 393-400).





- mientras que el novio se estaba  
abrigado, el socarrón.  
Y, viendo que se enfriaba 2325  
las rodillas junto al pecho,  
su melindre sin provecho  
y que Gil no la buscaba,  
entre sí propuso un medio,  
y tiritando decía: 2330  
«¿Cuánto va que no me halla?»  
El novio, que con dejalla  
mejor su negocio hacía,  
dijo con torrente brusco  
hasta los ojos la ropa, 2335  
a su «Mas que no me topa»,  
«¿Cuánto va que no la busco?»  
Que el uno tirite deja  
y al otro juzgue dormido,  
tú verás como hacen ruido 2340  
porque acierten con su queja.  
La novia el uno ha de ser,  
témplese alguno en su llama,  
que tú verás que a la cama  
rabia el otro por volver. 2345
- DOÑA LEONOR Id con Dios, que decís bien.  
Cumplid lo que un noble debe,  
que a mí gran causa me mueve  
a que lo calle también.

v. 2329 A partir de este verso se puede intuir la supresión de tres versos en todos los testimonios conservados. Al menos así parece indicarlo la métrica del fragmento, pues el v. 2329 queda suelto en cuanto a su rima. Además, en el manuscrito *V* se deja en blanco un espacio que coincide con el de tres versos y que hace pensar en algún problema (ya fuera una mancha o unas tachaduras) en el texto base que impidiera al transcriptor leer esos versos, de ahí que optara por dejar el espacio en blanco.

v. 2332 *dejalla*: se trata del único caso en el presente testimonio en el que se produce un fenómeno fonético popular en el siglo XVI y que se extiende en el siglo siguiente, sobre todo en los escritos en verso para facilitar la rima como en este mismo caso. Se trata de la asimilación del sonido [r] con el sonido [l] con que se inicia el pronombre personal y del que se puede encontrar más información véanse el capítulo «Criterios de edición».

- DON PEDRO (No ha de vencer mi dolor, *Aparte.* 2350  
yo a mí me sabré vencer  
que no he de satisfacer  
a costa de ajeno honor.)  
Yo en fin no lo he de decir.
- DOÑA LEONOR Ni yo lo quiero escuchar. 2355
- DON PEDRO No puede nada importar.
- DOÑA LEONOR ¿No me puede convenir  
a mí también como a vos  
con diferente respecto?
- DON PEDRO Pues guardemos el secreto, 2360  
mientras convenga a los dos.  
(No es posible que me tuerza *Aparte.*  
que fuera acción muy villana  
el decir quién es doña Ana,  
callar por ahora es fuerza.) 2365

*Vase.*

- JULIO ¿En qué estamos?
- JUANA En tabletas.  
¿Tú de qué parte te pones?
- JULIO Yo, Juana, en decir de nones.

*Vase.*

v. 2366 *estar en tabletas*: pese a que tal expresión se recoge en *Aut* con el siguiente significado: «Frase que vale estar en duda el logro de alguna cosa», parece más bien que aquí se ha hecho un diminutivo sobre el sustantivo de la fórmula *estar en tablas* que «en juego de las damas es un estado dél en que ninguno de los dos que juegan pueden ganarle ni perderle».

v. 2368 *decir nones*: parece que JULIO continúa con el juego de palabras establecido en la intervención de Juana: cree que, tras decir ella que están empatados, quiere empezar de nuevo el juego al preguntarle de qué parte se pone. JULIO, como si quisiera iniciar el juego de pares y nones, contesta «nones» que al mismo tiempo le servir para manifestar su negativa pues *non* es una «partícula que vale lo mismo que no» (*Aut*).

JUANA	Pues yo en decir tijeretas. Grande terquedad ha sido y no sé si has acertado, señora, en haber callado. Dime, ¿qué causa has tenido, viendo infamado tu honor?	2370
DOÑA LEONOR	No pienses que ha sido en vano no decirle que es mi hermano, causa tengo superior. La misma facilidad que tengo en desengañarle, me obliga, Juana, a negarle a don Pedro la verdad. Si él me da tantos venenos, solo el vengarme convenga. Cuando a averiguarlo venga, sabrás que me debe menos. Pene y rabie, pues que muero, quien tanto supo ofenderme. ¿No quiere satisfacerme? Satisfacerle no quiero. No será indecente cosa, ya yo estoy desesperada,	2375  2380  2385  2390

v. 2369 *decir tijeretas*: bajo la entrada de *tijeretas* en Cov. aparece una larga explicación en la que se muestra como esta frase hecha tiene su origen en un cuento popular: «Un proverbio hay que dice: Han de ser tijeretas, fingiendo que una mujer muy porfiada, viniendo de las viñas con su marido, puso a estos clavículos otro nombre, que debía de ser común en aquella tierra; ella porfió mucho que no se habían de llamar sino tijeretas, el marido entrando en cólera, la echó de la puente abajo en un río y ella iba diciendo: “tijeretas han de ser”, y cuando ya no pudo hablar sacó el brazo y estendidos los dos dedos de la mano le daba a entender que habían de ser tijeretas». En cuanto a la equivalencia entre *decir tijeretas* y *han de ser tijeretas*, se puede constatar a partir de la entrada *tijeretas* en *Aut.* Por otra parte, este cuento parece que fue ampliamente difundido durante el Siglo de Oro. Maxime Chevalier lo recoge tanto en *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, como en *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Comp. «Ella se cerró de campiña y así estuvieron erre a erre muchos días, hasta que el padre, que ya estaba atufado, le dijo que por [tantos] y cuantos que la había de hacer y acontecer, y veamos si han de ser tijeretas. Y en justos y en [verejuntos] dio con ella en una recolección» (Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 395)

v. 2370 *grande*: ‘gran’, consúltese nota al v. 905.

pues le busqué enamorada  
 ir a buscarle celosa  
 donde venga a averiguar,  
 puede ser que con mi llanto, 2395  
 esto que asegura tanto  
 que no le llegue a importar.  
 Pues él disculparse, no,  
 no puede, como yo puedo,  
 luego, sin venganza quedo 2400  
 si la verdad digo yo.  
 Causa le mueve inhumana  
 a que me lo calle cruel,  
 que no lo callara él  
 a ser parienta o hermana. 2405  
 También sin razón se infama  
 mi respecto, que no fuera  
 tan libre que se atreviera  
 a decirme que es su dama.  
 Pero en vano es discurrir. 2410  
 Sufrirlo no he de poder,  
 yo lo he de llegar a ver  
 si no me quiero morir.  
 Y en nada es aventurarme.  
 El irme conviene, pues 2415  
 sólo mi remedio es  
 llegar a desengañarme  
 luego que mi hermano salga.  
 JUANA Señora, mira...  
 DOÑA LEONOR Ha de ser,  
 morir, amor o vencer, 2420  
 un desengaño me valga.

*Vanse y salen don Diego y doña Ana delante turbada.*

- DOÑA ANA            ¡Válgame Dios! No es don Pedro  
que, pensando que lo fuese,  
yo misma a abrirle salí.  
¡Don Diego, cielos, es este!            2425
- DON DIEGO            ¿Qué mucho, si esta es doña Ana,  
que mis desdichas sospechen  
hallándola en esta casa  
que me agravia infamemente?  
Don Pedro me envió a llamar            2430  
y no es mucho que recele  
lo que de sospecha pasa.  
¡Ah, cielos, que se consienten  
contra un hombre solo tantos  
linajes y tantas suertes            2435  
de ofensas y de pesares!  
¡Oh, que en vano se defiende  
alguno contra los hados  
y es mi desdichada suerte            2440  
que en este pesar, don Pedro  
no me agravia, aunque me ofende!  
Doña Ana no más agravia.  
¿Cómo posible ser puede  
el estar sin culpa aquí?  
Advertido cuerdamente            2445  
que viese yo su disculpa  
quiso y quiso que yo viese  
que doña Ana en esta casa

v. 2422 *Válgame Dios*: como en las otras ocasiones en las que aparece en la comedia, también aquí esta expresión sirve para mostrar la sorpresa de quien la pronuncia. Véase la nota al v. 369.

v. 2426 *qué mucho*: 'cómo puede extrañar'. Comp. «CATALINÓN: ¡Desventurado marido! / DON JUAN: Corrido está. CATALINÓN: No lo ignoro: / mas, si tiene de ser toro, / ¿qué mucho que esté corrido? / No daré por su mujer / ni por su honor un cornado» (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, vv. 1787-1791).

v. 2435 *linajes*: «significa el género, clase o condición de alguna cosa» (*Aut*). Comp. «[DON GUTIERRE]: ¡Ay Dios!, quién supiera / reducir sólo a un discurso, / medir con sola una idea / tantos géneros de agravios, / tantos linajes de penas / como cobardes me asaltan» (Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, vv. 1586-1591).

v. 2442 *no más*: 'sólo, únicamente' como también en los vv. 65 y 1147.

	es sólo culpada siempre.	
	Consejo fue de los dos	2450
	que aquel papel me escribiese,	
	donde tanto la importancia	
	de que le busque encarece.	
	Si en su casa claro está	
	sin ser culpada no puede,	2455
	que esta es acción imposible	
	de que alguno la violente.	
DOÑA ANA	¿Qué, te suspendes, don Diego?	
	¿Por ventura te enmudece	
	mi queja, cuando mi agravio	2460
	pide que, rayos ardientes,	
	vibren airados mis ojos?	
	¡Qué mucho si no los temes,	
	pues mi llanto los apaga	
	y si mi voz, torpemente,	2465
	aun para las mismas quejas	
	no puede alentar tan débil,	
	que al ir a nacer razón,	
	flaco suspiro fallesce!	
	¿No te bastó ser ingrato,	2470
	no te bastó ser aleve,	
	sino grosero también?	
	¿Por qué tan indignamente	
	mi ofensa y mi desengaño	
	permitiste que supiese,	2475
	de la misma boca que	
	matarme como ofenderme	
	en un mismo instante supo?	
	La obligación que me tienes	

v. 2452 Se descarta aquí la lectura gramaticalmente incorrecta del manuscrito, donde en lugar de «la importancia» aparece «le importaba» y se corrige según la lectura que ofrecen los testimonios impresos.

v. 2458 *suspendes*: 'sorprendes', consúltese nota al v. 606.

v. 2469 *fallesce*: 'fallece'. La aparición de la *s* quizás se deba una analogía con la primera persona. Para más información sobre este fenómeno, consúltese Menéndez Pidal, 1973, §112.3, p. 387.

	hoy, don Diego, no es tan grande	2480
	que fácil no desempeñe mi crédito. Una clausura de ofendido solo tiene lo que en su honrada sospecha mis hermanos encarecen.	2485
	Si otro cuidado primero más atención te merece, con mayor obligación que la que a mi honor le debes, cumplirla es justo, don Diego,	2490
	que para que me consuele es bastante que un ingrato se gane cuanto se pierde.	
DON DIEGO	Bien de la queja te vales. ¿No ves, doña Ana, que ofendes con intentar la disculpa a tu obligación tres veces, a ti, a don Pedro y a mí? Cuando de que la confieses, con desprecio de mi queja,	2495
	toda la dicha depende, yo, de que con nuevo agravio tu satisfacción intente disuadirme lo que miro con disculpas aparentes.	2500
	Tú de que infames tu honor, dado que imposible fuese, engañar los dos a un tiempo.	2505
DOÑA ANA	Cesen ya, don Diego, cesen contra mi honor las injurias.	2510
	Y aunque es el satisfacerte	

v. 2481 *desempeñe*: «Libertar de los empeños o deudas contraídas» (*Aut*). Cfr. «DON DIEGO: Yo he menester, don Gaspar... / DON GASPARE: (*Ap.*) Miren si lo dije. DON DIEGO: ... que hoy / de un raro empeño en que estoy / me venga a desempeñar / vuestro ingenio» (Solís, *El amor al uso*, vv. 61-65).

v. 2490 Se repone el pronombre enclítico suprimido en *V* siguiendo la lectura de los restantes testimonios ya que es gramaticalmente necesario.



	tan fácil y tan forzoso, satisfacción no merece de mi boca quien grosero, desatinado y aleve,	2515
	no sólo me ofende ingrato, pero se vale vilmente de culpas que falso finge, como si disculpa fuese buscarle achaque a la ofensa.	2520
	Dime, ingrato, ¿te parece, que el venir aquella dama a decirme que te quiere, que fino la correspondes, tú mismo que la trujeres	2525
	a que mi ofensa me diga y a que muy vana me viese a mí perdida en mi agravio, no es causa solo que puede tener de costa mil vidas?	2530
	Aun cuando fuera tan fuerte o tan sin honra, es mejor que todo posible fuese, cuando de mí tu traición lo sospecha o lo pretende.	2535
DON DIEGO	¿Mujer te ha venido a ver y yo he sido en que viniese a perderte a ti el respecto? ¿Correspondencia me debe y cuidado otro cuidado?	2540

v. 2517 *pero*: 'sino que' (Lapesa, 1984, p. 407 y Keniston, 1937, §40.877, p. 630).  
Comp. «[FLORES]: no sólo no le escucharon, / pero con furia impaciente / rompen  
el cruzado pecho / con mil heridas crüeles, /y por las altas ventanas / le hacen que al  
suelo vuele» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 1978-1983).

v. 2524 *fino*: 'fiel, amoroso'. Véase la nota al v. 1323.

v. 2525 *trujeres*: 'trajeres'. Para más información sobre esta forma verbal consúltese  
la nota al v. 898.

v. 2540 *cuidado*: si antes ha significado 'preocupación amorosa', en este caso se re-  
fiere a 'dama enamorada o persona a la que se ama', para este último significado véase la  
anotación al v. 1874, del primero la del v. 1366.

- Dices bien, satisfacerte,  
claro está, será imposible.
- DOÑA ANA Pero seralo que niegues  
que estuviste aquí esta tarde.
- DON DIEGO Pues, ¿qué disculpa previenes 2545  
con mi venida? Es verdad;  
y para que yo viniese,  
¿no fue un papel de don Pedro  
la ocasión en que me advierte  
lo mismo que miro yo? 2550  
Aquí doña Ana se dejen  
o tus quejas o las mías,  
y, puesto que un noble debe,  
cuando hay hombre que le enoje,  
no dar la queja a mujeres, 2555  
que no estás culpada creo  
y que nada importa verte  
fuera de tu casa, en casa  
de un hombre mozo que tiene  
partes para ser querido. 2560  
Fácil hasta aquí se vence  
mi cólera en tu porfía,  
creyendo lo que quisieres,  
pero en esto es imposible.  
Yo he de saber qué me quiere 2565  
don Pedro, pues que me llama,  
sin que te escuche ni intente  
satisfacerme, ni oírte.
- DOÑA ANA ¿Puede alguna cosa serme  
de mayor consuelo a mí? 2570  
Esperando a que vinieses  
estuvo y salió a buscarte,

v. 2562 Se ha optado por corregir este verso con la versión ofrecida por los testimonios impresos; en ellos en lugar del posesivo *su* que respondería a un tratamiento con *vos*, se utiliza el *tu* transcrito que se corresponde mejor con el tuteo que se utiliza en todo el parlamento de don Diego.

- o aquí le aguarda o te vuelve  
a buscarle, que yo sé  
que quedes bastantemente 2575  
satisfecho.
- DON DIEGO                   Muy bien cumples  
la obligación que le debes,  
la mía he de cumplir yo,  
que si tú tan fácilmente 2580  
rompiste la que tenías,  
la de ser quien soy es siempre  
en mí obligación primera.  
¡Mal haya el necio que tiene  
alguna seguridad,  
pues que la mayor me miente! 2585
- Vase.*
- DOÑA ANA               ¿Para cuándo, cielos, son,  
puesto que tanto se precien  
de justos, vuestros rigores  
si permitís que se quede 2590  
sin venganza aqueste agravio?  
¿No bastan los que padece  
mi honor, tan sin culpa mía?  
¿No le sobra a un inocente  
temer el riesgo en la vida?  
¿Al riesgo mayor se atreve 2595

v. 2573 *le aguarda o te vuelve*: en el capítulo «Criterios de edición» se analizan más por extenso las diferencias en el orden de los pronombres átonos. Era frecuente que, en las formas imperativas que no se encontraran a principio de frase, se antepusiera el pronombre inacentuado, como ocurre en este caso.

v. 2581 *ser quien soy*: se han dado varias interpretaciones a esta fórmula utilizada con profusión en la comedia del Siglo de Oro (véase la nota al v. 625 de *Las doncellas de Madrid*. En este caso parece mostrar como el modo de actuar de don Diego está condicionado y regido por dos aspectos: su estatus social, como noble caballero, y por su situación de hombre enamorado y agraviado. El ser quien es, por lo tanto, y actuar como se espera de su condición de noble caballero.

v. 2583 *Mal haya*: expresión equivalente a la moderna *maldita sea*. Comp. «[BELISA]: ¡Oh, mal haya la mujer / que del mejor hombre fia!» (Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, vv. 1771-1772).

de mi crédito una ofensa  
que es lo mismo que atreverse  
a la pureza del sol?  
¿Yo a un hombre satisfacerle,  
cuando es a mi honor la injuria? 2600  
¿Qué puede importar que fuese  
cortés a ajeno cuidado?  
¿Qué importa que me desprecie  
su voluntad como ingrato,  
ni que por otra me deje? 2605  
¡Civil modo de ofender  
quien tan infame se atreve  
a agraviar lo que ha querido  
y quiere tan vil valerse  
de culpas que ingrato finge, 2610  
de agravios que infame miente,  
de celos que vil sospecha  
reputación que consiente  
sin satisfacción la injuria!  
¡Mal haya, cielos, mil veces, 2615  
quien vanamente introdujo  
que siendo justo que venga  
este agravio con olvido  
y esta infamia con su muerte!  
Morir callando sea fuerza. 2620  
¡Mal haya honor que no puede  
buscar en una mudanza  
el vengarse o el perderse!  
Él la quiere, ella lo dice;  
él me agravia, ella me ofende; 2625  
yo ofendida, ella dichosa;  
él culpado, yo inocente;

v. 2606 *civil*: «se dice del que es desestimable, mezquino, ruin y de baja condición y procederes» (*Aut*). Comp. «D. ALONSO: Conde, entre los generosos, / siempre ha sido acción civil / hurtar el cuerpo a las leyes, / y al sol el rostro encubrir» (Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, vv. 1578-1581).

v. 2615 *Mal haya*: es una imprecación usual en la época que equivaldría *maldita sea*, comp. v. 2583.

mi honor sin culpa infamado  
 y pluguiera a Dios que fuese, 2630  
 pues que yo muero de celos,  
 celos de lo que se muere.  
 Ajeno amor le acaricia,  
 cuidado nuevo le atiende,  
 nuevo agrado le enamora,  
 nueva beldad le merece. 2635  
 Satisfacerle no importa  
 porque de intentarlo viene  
 a nacer daño mayor,  
 pues de su enojo se infiere  
 que es achaque y no cuidado, 2640  
 y imposible el convencerle,  
 pues es mi queja no más  
 de la que don Diego quiere.  
 ¡Ah, infame y ruin caballero  
 no tienes que agradecerme 2645  
 el que mi amor no te olvide!  
 A quien soy no más le debes  
 la firmeza de mi afecto  
 que ha de ser constante siempre,  
 más que el mármol a los tiempos, 2650  
 a tus agravios rebelde.

*Salen don Pedro y Julio.*

v. 2629 *Pluguiera a Dios*: para más información sobre esta imprecación, consúltese el v. 1022.

v. 2633 *cuidado*: 'persona amada', consúltese nota al v. 1874.

v. 2641 y: 'e', para otros ejemplos y más información, léase la nota al v. 1448.

v. 2647 *A quien soy*: se trata de una variante de la fórmula «soy quien soy» que aparecía ya en el v. 2581 de la presente comedia y que se comenta más pormenorizadamente en la nota al v. 625 de *DM*. De nuevo, su condición de dama de linaje respetable y, además, enamorada le dicta un modo de actuación en el que se impone la fidelidad y la firmeza, incluso cuando se ve agraviada de la persona a la que ama. De los personajes de la comedia se espera que mantengan un decoro y que actúen así como lo imponen las normas sociales y morales, de tal modo, que sus palabras no hacen más que manifestar estas imposiciones exteriores que dirigían su actuación.

*no más*: 'sólo, únicamente', como en los vv. 65, 1147 o 2442.



	contra mí, formando agravios de hallarme en aquesta casa. Ninguna satisfacción dice que de mí pretende,	2685
	que, cuando hay hombre que ofende, buscarle es obligación. Esto me dijo y se fue luego, don Pedro, a buscaros.	
DON PEDRO	Vuestros agravios más claros veréis en lo que yo sé. Yo de la casa salir le he visto de aquella dama, ella es su fuego y mi llama.	2690
	La puerta le salió a abrir Juana, aquella que me dio de su parte aquel recado, y no con poco cuidado que no tarde le encargó.	2695
	Y esto pudiera engañar a JULIO y a mí, que entonces supe, sufrido, los bronces antes vencer que imitar.	2700
	Mas yo mismo la hablé, yo para apurar la verdad, y con gran facilidad ella me lo confesó.	2705
	Últimamente he sabido todo cuanto a los dos toca, porque de su misma boca JULIO y yo lo hemos oído.	2710
	Della celoso o de vos, vendrá a buscarme don Diego y averiguaremos luego aquesta ofensa los dos.	2715
	Y aquella satisfacción, que pude tomar allí,	

v. 2689 *luego*: 'al momento, de inmediato', consúltese la nota al v. 730.

v. 2714 *luego*: 'en seguida'.





- DOÑA LEONOR Es muy fácil la disculpa.
- DON DIEGO ¡Mi hermana es aquesta, cielos! 2745
- DOÑA LEONOR Si fueron justos mis celos,  
si fue cierta vuestra culpa,  
bien que tampoco me importa,  
juzgado de lo que he visto.
- DON DIEGO Pues, ¿cómo el furor resisto? 2750  
¿Mi cólera se reporta,  
cuando doña Ana y mi hermana  
me agravian; cuando las dos  
mi cólera, vive Dios,  
en Leonor como en doña Ana 2755  
ha de vengar mi rigor?
- DON PEDRO Galán de las dos don Diego,  
introduce aqueste fuego:  
mi honor ofende y mi amor.
- DON DIEGO Pues yo no quiero tomar 2760  
en casos tan inhumanos  
más consejo que estas manos,  
que ellas me sabrán vengar.
- Acaba de salir don Diego al tablado.*
- Ya es ocioso averiguar  
lo que os obligó a llamarme 2765  
y ya, don Pedro, a vengarme  
vengo más que a preguntar.  
doña Leonor y doña Ana  
son de mi infamia ocasión,  
rompiendo su obligación, 2770  
una amante y otra hermana.

v. 2749 *juzgado*: como se ha mencionado en el capítulo «Criterios de edición», se mantiene esta metátesis que común en la lengua literaria de la época.

v. 2751 *reporta*: «Refrenar, reprimir o moderar alguna pasión del ánimo o al que la tiene» (*Aut.*). Comp. «DUARDO: Reporta / el enojo. Yo y Feniso / subiremos» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 3106-3108).

v. 2754 *Vive Dios*: este frecuente juramento, que en la lengua del Siglo de Oro se usaba para mostrar ira o desconcierto, es equivalente a formas como «Voto a Cristo» o «Voto a Dios». Véase la nota al v. 1971.

Ya es mi ofensa averiguada  
 donde la supe la vengo  
 y de la razón que tengo  
 sabrá vengarme esta espada. 2775

*Saquen las espadas.*

DON PEDRO      Vuestro enojo reportad.  
 Sosegaos, que podrá ser  
 que tengáis qué agradecer  
 cuando sepáis la verdad.  
 Y si cuando os desengaña 2780  
 mi verdad no es de provecho,  
 yo os haré que satisfecho  
 quedéis también en campaña.  
 Poco os cuesta el escuchar.  
 El estar doña Ana aquí 2785  
 fue forzoso, porque así  
 solo se pudo estorbar  
 su infeliz, su triste suerte,  
 cuando resuelto su hermano,  
 por vuestra causa, inhumano, 2790  
 la quería dar la muerte.  
 El papel que os escribí,  
 que vuestro engaño fomenta,  
 fue solo por daros cuenta  
 de que os la guardaba aquí. 2795  
 La causa de conocer  
 yo, don Diego, a vuestra hermana,  
 testigos son Julio y Juana,

v. 2756 *reportad*: 'detened', véase la nota al v. 2751.

v. 2783 *en campaña*: aunque no se corresponde con ninguna de las acepciones documentadas en *Cov.* y *Aut.*, se puede entender que, en la época, ese lugar de campo sin montes, ni peñascos y lejos de las casas acabó convirtiéndose también en el lugar por antonomasia para los duelos; de ahí que defender una cuestión de honor en campaña sin duda significaba empuñar la espada y batirse en duelo. Cfr. «SERAFINA: ¿Tú, Enrique, / en su favor te adelantas? / ENRIQUE: Y a quien pensare, señora, / con satisfacción tan clara, / que hay desdoro en su opinión, / le sustentaré en campaña / que se engaña o mente, pues / las manos blancas no agravian» (Calderón de la Barca, *Manos blancas no ofenden*, jornada III, en COMEDIA).

	fue quererme defender de que tuviese noticia, que fácil todo lo advierte, de que di a un hombre la muerte una noche la justicia. En vuestra casa me entré, donde hallé aquesta señora.	2800     2805
DOÑA LEONOR	Desde aquí me toca ahora a mí decir lo que sé. Estándole asegurando, que en casa sin riesgo estaba, cuando más le aseguraba veniste tú y, sospechando que fuera justicia, Juana los llevaba a su aposento...	    2810
JUANA	... Ellos mudando de intento, del jardín por la ventana a esotra casa pasaron y desde allí, mal seguros, las paredes y los muros, desaotra casa saltaron y, cayendo en un jardín...	2815    2820
JULIO	... Sin mi gusto, yo os lo fío, comenzó el disgusto mío cuando yo juzgaba el fin...	
DON PEDRO	... Allí pude averiguar que, con fiereza inhumana, un hombre quería a doña Ana resueltamente matar...	2825
DOÑA ANA	... Y es mi hermano que ha creído, por lo que don Diego sabe, que es mi delito más grave.	2830

v. 2816 *esotra*: anotado en v. 293v. 2819 *desotra*: se produce la aglutinación del determinante *esotra* con la preposición *de*.

- DON PEDRO El modo que yo he tenido  
de librarla, vos después  
lo sabréis más largamente.  
El suceso finalmente  
aqueste, don Diego, es. 2835  
Ahora que es vuestra hermana,  
estotra señora sé,  
si la ha agraviado, mi fee  
verá, puesto que es doña Ana,  
con razón, vuestro cuidado. 2840  
Vos, ya de todo advertido,  
ved si quedáis ofendido  
de lo que habéis escuchado.
- DON DIEGO Pues aun más mi obligación  
espera en mi desengaño 2845  
y es el remedio de un daño  
toda mi satisfacción.  
Siempre mi hermana ha de ser,  
aunque me pese, mi hermana;  
pero puede bien doña Ana 2850  
dejar de ser mi mujer.  
Remedio este daño tenga,  
pues es mi primer cuidado  
que este daño remediado,  
yo haré lo que me convenga. 2855  
A doña Leonor celosa  
he visto aquí de doña Ana.  
Ser vos galán de mi hermana,  
cosa parece forzosa.  
Nada quiero averiguar, 2860  
porque no me toca a mí

v. 2837 *estotra*: el comentario hecho anteriormente con respecto a la forma *esotro* (nota al v. 293) se puede aplicar también en el caso de este tipo de determinante que nace de la simplificación de las formas *este otro*, *esta otra*, etc. Comp. «[MELCHOR] hoy la palabra nos dio / de que ha de ser nuestra esposa, / como a estotra Magdalena / olvide, y deje su casa» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 2025-2028).

v. 2838 *fee*: como se anunció en los «Criterios de edición», se conserva esta grafía etimológica.

v. 2840 *cuidado*: 'amor, persona amada', véase la nota al v. 1874.

	más de reñir, si es que aquí no la quisiéredes dar luego la mano a mi hermana.	
DON PEDRO	Yo en eso el dichoso soy.	2865
DOÑA LEONOR	Ya, cielos, segura estoy.	
DON DIEGO	Ya queda libre doña Ana.	
JULIO	Alerta que van casando.	
JUANA	Quedemos, Julio, de nones.	
JULIO	Que cierran las velaciones.	2870
JUANA	Ojo avizor, que van dando.	
DON DIEGO	Yo a doña Ana pagaré, aunque mejor informado, <i>Aparte</i> . lo mucho que la he costado. Y también cuenta se dé,	2875

v. 2863 *quisiéredes*: 'quisiereis'. Comp. «DIANA: Pues si os viéredes amar / de una mujer como yo, / ¿no me quisiéredes?» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 1281-1283). La *d* intervocálica de la terminación *-des* todavía se conservaba en las formas verbales proparoxítonas como la presente. Malkiel ofrece varios ejemplos de obras del Siglo de Oro y explica que en las formas paroxítonas, en cambio, como en las segundas personas del plural del presente de indicativo, ya se había producido la caída de la oclusiva dental sonora intervocálica («andades»), dando como resultado la terminación actual (*andáis*). La analogía con estas segundas formas sería lo que provocaría, según Malkiel, la caída también en las formas proparoxítonas a partir también del siglo xvii (Malkiel, 1949, pp. 159-165).

v. 2864 *luego*: 'de inmediato', ver nota al v. 730 y para otros ejemplos consúltese también los vv. 749, 1699, 2689 y 2714.

v. 2870 *Cerrarse las velaciones*: «locución para denotar el tiempo en que nuestra Santa Madre la Iglesia está prohibido el conceder y recibir las bendiciones nupciales, que es desde el primer día de Adviento hasta el día de los Reyes» (*Aut*). Comp. «FRISÓN: [...] si son / casarse las velaciones, / se iban, señor, a casar / a la iglesia» (Mira de Amescua: *La adúltera virtuosa*, jornada I, en COMEDIA).

v. 2871 *ojo avizor*: se ha corregido la palabra *avizón* que aparecía en todos los testimonios de la comedia por *avizor*, ya que la primera de las formas no se ha podido documentar en ninguno de las obras leídas ni tampoco en los corpus electrónicos ni diccionarios. Así pues, es probable que se trate de la expresión *ojo avizor*: «frase o modo de hablar para advertir que se está alerta o con cuidado» (*Aut*) que se puede documentar en alguna que otra pieza teatral: «LA CHISPA: ¡Aquí del cuerpo de guardia! / REBOLLEDO: Don Lope, ¡ojo avizor!» (Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, jornada I, vv. 775-776).

pues es el darla razón,  
a sus hermanos de todo,  
que este ha de ser solo el modo  
de vencer su indignación.  
Y en suceso tan extraño, 2880  
que tantos daños remedia,  
tenga su fin la comedia  
*No hay bien sin ajeno daño,*  
que con rendida obediencia,  
que alcance vuestro favor, 2885  
os la ofrece aquí su autor,  
escrita sin competencia.

*Fin de la gran comedia de «No hay bien sin ajeno daño».*



LA GRAN COMEDIA DE LAS DONCELLAS DE MADRID  
DE DON ANTONIO SIGLER DE GÜERTA,  
JAMÁS REPRESENTADA, SACADA DEL ORIGINAL

LOS QUE HABLAN EN ELLA

DON ANTONIO	DOÑA INÉS
DON ALONSO	DOÑA ANA, SU HERMANA
DON DIEGO	
TORIBIO, CRIADO	BEATRIZ, CRIADA

JORNADA PRIMERA

*Salen Toribio y don Diego vestidos de color.*

DON DIEGO            Gracias al cielo, que veo  
                                 que con Toribio en España

Acot. v. 1 *vestidos de color*: el traje de viaje o de camino solía ser de colores vistosos. Se usaba distinto vestuario para el viaje o la ciudad. Mientras el vestuario utilizado en la ciudad solía ser negro, el de viaje tenía más adornos y colores. La alusión a que los personajes iban vestidos de color, en consecuencia, se refiere a que llevaban este tipo de vestido de viaje. La acotación indicando que los personajes iban vestidos «de camino» es muy frecuente en las obras del Siglo y era fundamental para localizar una determinada acción dramática, o para como en este caso indicar el origen de los personajes. Para más información, consúltese Zamora, 1988, pp. 639-653 y también Ruano y Allen, 1994, p. 312.



- y en Madrid, famosa corte  
del más famoso monarca,  
libres de tantos peligros, 5  
gozamos la paz sagrada,  
el regalo de mis padres  
y la quietud de mi casa.
- TORIBIO A toda ley, ten de tuyo  
que, aunque la llaman madrastra, 10  
siempre a la patria sus hijos  
al fin, al fin, es su patria.  
Cuanto mejor es andar  
a la vela y remo en caza  
de un coche con otro coche 15

v. 15 *coche*: la moda del uso del coche por parte de las damas es uno de los tópicos de la literatura del Siglo de Oro. Son muchas las damas que en coche aparecen en las comedias —en especial en las de capa y espada— y no pocos los apuntes satíricos de diversos escritores, como Quevedo que les dedica incluso un romance en el que narra lo que sucede en el momento en que los coches son llamados al Juicio Final (Quevedo, *Poesía original completa*, poema 779, pp. 1016-1018). También se pueden encontrar dos entremeses respecto al asunto *El triunfo de los coches* y *Los coches*. El primero, de García Barrionuevo, satiriza la pasión de las mujeres por los coches (Berenguer, 1994, pp. 47-68), mientras que en el entremés benaventino doña Quiteria y doña Aldonza empiezan a pretender precisamente a don Vinoso cuando tienen noticia de que va a conseguir ser dueño de un coche (Quiñones, *Colección de piezas dramáticas*, tomo II, pp.196-205). Otra alusión a los coches se produce también en *La paga del mundo* donde el Gracioso: «Quién a mí me echa a perder / son los coches y las hembras, / pues traen para destruirme / unos ruedos y otros ruedas» (Quiñones, *Entremeses completos*, vv. 31-34). En Madrid había tal afluencia de coches que la Calle Mayor y la Puerta del Sol se quedaban colapsadas en muchas ocasiones, sobre todo en los días festivos. No solo las damas gustaban de pasearse en ellos, sino que pronto los varones de todas las clases sociales deseaban poder adquirir uno. Los moralistas ante tal situación iniciaron duros ataques contra esta nueva forma del lujo que veían como reflejo del pecado de la vanidad y, en los hombres, como síntoma de afeminamiento. Bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV se dieron varias premáticas que pretendían regular su uso, obligando, por ejemplo, a que los coches tuvieran al menos cuatro caballos para impedir que las clases más bajas pudieran acceder a coches de dos caballos; sin embargo, el que se den sucesivas leyes en 1594, 1604, 1611 y 1632 indica, como evidencian las obras del teatro, el poco efecto que surgieron. Para más información sobre el uso del coche durante el siglo xvii, consúltese Deleito, 1966, pp. 248-274 y 290-292, y también Sempere, 2000, pp. 276-277 para comprender los estragos que, según sus detractores, el uso del coche supuso en la economía española del momento.

val roar, la sevillana,  
 la de Valencia o Toledo,  
 de Barcelona o Granada,  
 siendo de toda hermosura  
 el más curioso pirata, 20  
 que andarse cuarenta meses  
 encerrado en una jaula  
 que a puros soplos se mueve  
 y si no la soplan, para.  
 ¿No es mejor que «amaina», «iza», 25  
 el «anda, cochero, anda»  
 y, como dicen los niños,  
 verás una buena cara,  
 que es zaloma que se entiende  
 y no el «iza» y el «amaina» 30

v. 16 *val roar*: aunque esta es la transcripción fidedigna de lo que se puede leer en el manuscrito, no se ha podido documentar forma parecida en ninguno de los diccionarios ni corpus consultados. Se puede suponer que se trata de un error del copista. Era frecuente usar el verbo «ruar» para referirse a montarse en coche y recorrer las principales calles de Madrid o las orillas del Manzanares (Comp. «MARÍA: Por muchas honradas pasa: / pues no estoy para ruar, / quiero harina acarrear», Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, vv. 231-233). Sin embargo, tampoco esta opción tendría sentido. Puede que se trate de un término marino poco conocido o no recogido por los diccionarios (dado que los coches se asimilan a bajeles y el espacio invadido por ellos a un proceloso mar) y que el transcriptor al no entenderlo buscara semejanza con alguna forma conocida.

v. 20 La visión de Madrid como un proceloso mar de coches no es única de este poeta. García-Santo Tomás comenta numerosos ejemplos en los que se establece un símil entre el mar y las calles de Madrid surcadas por numerosos coches cual bajeles y comenta al respecto: «el sustrato popular rescribe la fórmula externa del carruaje, dando lugar a una nueva terminología; así, la «proa» (parte delantera) y la «popa» (parte trasera) articulan un sugerente discurso en donde los chóferes se convierten en capitanes, los caballos blancos en cisnes, los coches son bajeles o navíos, y los episodios que se originan incluyen la amenaza de piratas, estrechos [...] mares, piratas y abordajes, si bien la realidad histórica se tiene que conformar con vehículos difíciles de manejar, ruidosos [...] y, en ocasiones, peligrosos» (García Santo-Tomás, 2004, pp. 98-99). Sirva de botón de muestra el siguiente fragmento de un entremés de Salas Barbadillo: «ROBLED0: Los coches son bajeles de la tierra, / y ninguno dejó de ser zorrero / por la virtud del ínclito cochero» (*El Prado de Madrid y el baile de la capona*, p. 153, vv. 90-93).

v. 29 *zaloma*: «Voz náutica, especie de tono, con que se llaman los marineros, para ejecutar juntos alguna faena» (*Aut.*). Comp. «Esta es, señores, la nave donde mis criados y mis amigos suelen visitarme algunas veces. Ya en esto hecha la zaoma y arrojado el esquife al agua, se llenó de gente, que salió a la ribera, donde ya estaban para escribirle

	donde, aunque el bajel zozobre, sin nadar la gente escapa?	
DON DIEGO	Tú tienes mucha razón. Di, Toribio, ¿fuiste en casa de don Antonio? ¿Supiste dél cómo a Italia pasó cuando yo a embarcarme? De que viviese me holgara.	35
TORIBIO	No, señor, porque hasta agora no hemos salido de casa. Gracias al sastre, que ya nos deja andar a la larga,	40

Renato y todos los que con él estaban» (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 1192, en CORDE).

v. 34 *fuiste en*: nótese el diferente régimen de este verbo con respecto al español actual. Girón Alconchel, en el capítulo dedicado a la lengua del Siglo de Oro de la *Historia de la lengua española* coordinada por Cano, explica como, durante los siglos XVI y XVII, era frecuente que se dieran «atracciones analógicas entre los regímenes de verbos semánticamente relacionados» y cita como ejemplos «vivir a tal calle» e «ir en casa de Fulano» (Cano, 2004, p. 877).

v. 36 *dél*: la aglutinación de la preposición «de» más el pronombre personal de tercera persona era muy frecuente en la lengua del momento, como se ha indicado al explicar los criterios de edición tales aglutinaciones se mantienen. De aquí en adelante, no se anotarán.

vv. 35-36 Para corregir la irregularidad métrica de estos dos versos, se ha optado por disponerlos de otra manera. En el manuscrito aparecían: «de don Antonio? ¿Supiste dél / como a Italia pasó», con lo que se obtenían un verso de diez sílabas y otro de ocho. Al situar el en verso siguiente el contracto de preposición más pronombre «dél», se logra un verso de ocho sílabas y con ello la regularidad métrica del fragmento. Sin embargo, sigue existiendo irregularidad en la rima, ya que este verso no mantiene la asonancia con el resto de los versos impares.

v. 37 Verso hipométrico, probablemente el copista suprimió el verbo: «cuando yo pasé a embarcarme?»

v. 38 *me holgara*: «Holgarse de una cosa, tomar placer della» (Cov.). Comp. «LUCAS: Que todos se han de holgar, digo, / con vos si hoy hermosa os ven» (Rojas, *Entre bobos anda el juego*, vv. 699-700).

v. 39 *agora*: se mantiene este arcaísmo que convivía ya con el actual «ahora» (si se desea mayor información véase el capítulo «Criterios de edición»). De ahora en adelante no se volverá anotar cuando aparezca.

v. 42 *a la larga*: dado que en estos versos Toribio está describiendo la nueva vestimenta que les ha proporcionado el sastre, es muy probable que con «andar a la larga»

me miro y no me conozco:  
 con mi capa y con mi espada,  
 sin montera y sin birrete, 45  
 por pretina una toalla.  
 ¡Voto a Dios de no embarcarme!  
 Tú, si quisieres, te embarca.

se quiera dar a entender que llevan calzas largas, vestimenta común a los galanes de la época y que a diferencia de otras calzas llegaba hasta las rodillas.

v. 45 *montera*: «Cobertura de la cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor, para cubrir la frente y las orejas» (*Aut*) Comp. «SOLDADO: ¡Oh, gallardo Fernán Gómez! / Trueca la verde montera / en el blanco morrión / y el gabán en armas nuevas» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 1105-1108).

*birrete*: «Vale bonete redondo de color entre roja. Éstos antiguamente eran velludos y defendían del sol y del agua» (Cov.). Cfr. «CARASA: Usado he de la cofia y del birrete / y, por ciertos barruntos, / con una prociación anduve en puntos» (Quevedo, *Entremés de los enfadosos*, p. 98, vv. 96-98).

v. 46 *pretina*: «Cierta especie de correa, con sus hierros para acortarla o alargarla, y su muelle para cerrarla y atarla a la cintura encima de la ropilla» (*Aut*). Comp. con el fragmento de *La dama boba* en que Finea muestra a Clara una foto de medio cuerpo del que le han asignado de marido y se queja porque cree que no tiene nada más allá de la pretina y que, por tanto, se va a casar con un caballero sin piernas: «FINEA: Yo, como, en fin, no supiese / esto de casar qué sea, / tomé el negro del marido, / que no tiene más que cara, / cuera y ropilla; mas, Clara, / ¿qué importa que sea pulido / este marido o quien es, / si todo el cuerpo no pasa / de la pretina? Que en casa / ninguno sin piernas ves. / CLARA: ¡Pardiez, que tienes razón! / ¿Tiénesle ahí? FINEA: Vesle aquí» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 867-878).

v. 47 *Voto a Dios*: se trata de una de las execraciones o juramentos más frecuentes de la época que aparece para demostrar la ira o el enfado de quien las pronuncia. Comp. «TRISTÁN (*Aparte*): ¡Ayer llegó, voto a Dios! / Él lleva alguna intención» (Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, vv. 632-633).

v. 48 *te embarca*: al contrario de lo que sucede hoy en día, en el Siglo de Oro era frecuente la proclisis al estar el verbo en modo imperativo y si otra palabra le precedía en la frase. En el v. 380 de esta comedia se vuelve a producir otro caso de proclisis («y tú te ve en paz también») en el que de nuevo se cumplen las dos condiciones que se han señalado: la existencia de palabras en la frase antes del verbo y la forma imperativa de éste. Comp. «CLARA: Tú, Juana, / te queda aquí, que no hay riesgo» (Solís, *El amor al uso*, vv. 747-748). Para más información sobre la proclisis en la lengua del Siglo de Oro, consúltese Lapesa, 1984, p. 407 y también el capítulo «Criterios de edición» en el que se ha explicado más por extenso tal fenómeno.

- DON DIEGO            En notable pena has dado,  
                                  ¿aún en tierra, te embaraza            50  
                                  el miedo al agua, Toribio?
- TORIBIO                Tengo mucho miedo al agua.
- DON DIEGO            ¡Qué hermoso que está Madrid!  
                                  ¡Qué lindas calles! ¿Qué Plaza            55  
                                  envidia al anfiteatro  
                                  donde la impiedad romana  
                                  quiso que en bárbaro duelo  
                                  corriese la sangre humana  
                                  tanta igualdad con los brutos?
- TORIBIO                Del oro, fue edad sagrada,            60  
                                  en esta, que es tan de hierro,  
                                  pues solo hierro se labra,  
                                  y cuesta dinero el ver  
                                  solo ocho reales en plata,  
                                  más bárbaros, más crueles            65  
                                  el espectáculo aguardan  
                                  de un ahorcado a quien un hombre  
                                  da la muerte. Cosa estraña  
                                  que sin cólera o afrenta,

v. 54 *Plaza*: don Diego se está refiriendo probablemente a la Plaza Mayor, que fue edificada en 1617 bajo la dirección del arquitecto Juan Gómez de la Mora y se terminó en 1619, ya que esta plaza era el lugar elegido para llevar a cabo las corridas de toros en el Madrid de la época (Herrero, 1963, p. 328 y 380). La equiparación con el Anfiteatro Romano, en consecuencia, nace del hecho de que en ambos lugares se llevaba a cabo el enfrentamiento del hombre con el animal provocando el derramamiento de sangre de uno u otro. Por otra parte, la Plaza Mayor, era junto al Rastro, uno de los lugares donde se llevaban a cabo los ajusticiamientos públicos de los condenados a la horca (Herrero, 1963, p. 100), de ahí las palabras de la siguiente intervención de Toribio.

v. 61 *Edad de Oro*: uno de los temas recurrentes en el Barroco es el de la Edad de Oro. Se puede ver en muchos escritores un sentimiento de melancolía y añoranza por un tiempo pasado idealizado que se contrapone al actual, que, como Toribio comenta, ya no es de oro, sino de hierro. Así, por ejemplo, cierta añoranza por una Edad de Oro idílica se deja ver en el mundo de pescadores que describe Góngora en sus *Soledades* a través de los ojos de su peregrino errante o bien en el discurso realizado por don Quijote, o más irónicamente, en su intento de crear con Sancho una Arcadia.

	con tal cuidado y tal ansia, aprenda un hombre a verdugo y hay quien pretenda la plaza.	70
DON DIEGO	Ansí la paz se conserva.	
TORIBIO	Bien la paz se conservara sin ahorcados, pues hay purgas y pues hay en Flandes balas, holandeses en las Indias y franceses en Italia;	75

v. 73 *Ansí*: como se ha explicado en el capítulo «Criterios de edición», este arcaísmo era frecuente en la lengua del Siglo de Oro y equivalía a la actual forma *así* con la que convivía. De ahora en adelante no se volverá a anotar dicha forma.

v. 76 Al fallecer el archiduque Alberto, soberano de los Países Bajos, sin descendencia en 1621, Flandes, que había sido cedido por Felipe II a su hija Isabel Clara Eugenia, esposa del archiduque Alberto, siguiendo las cláusulas de la cesión vuelven a manos españolas. Durante el reinado de Alberto, se había podido prolongar la tregua de doce años con las Provincias Unidas, firmada en 1609. Sin embargo, a la muerte de este triunfa el belicoso partido de Nassau y se inicia de nuevo la guerra con enfrentamientos armados en Flandes. Por ello, para los españoles resultaba de vital importancia mantener un acceso hacia estos territorios libre y seguro de manera que se garantizara la rápida llegada de las tropas españolas a unas zonas donde las sublevaciones eran tan frecuentes. De ahí, también la necesidad de poseer directa o indirectamente puntos estratégicos en Italia que facilitaran el camino a Flandes. La información sobre estos acontecimientos históricos se puede ampliar en Parker, 2000.

v. 77 En 1621, cuando se reinicia la guerra entre España y las Provincias Unidas, Olivares establece unas medidas encaminadas a boicotear el comercio holandés en el Mediterráneo. Holanda entonces decide atacar los puntos más débiles del imperio español y dificulta el tráfico normal entre España y América con lo que las arcas españolas empiezan a notar la falta de la plata americana. Siguiendo su estrategia, los holandeses se apoderan de la ciudad brasileña de Bahía (1624) aunque, pronto, será recuperada por el ejército español. Sin embargo, los holandeses seguirán con sus objetivos y, en 1628, Piet Heyn captura la flota de la plata española en la bahía de Matanzas. De este modo, Holanda obtiene once millones de florines para sufragar futuras campañas. Probablemente, fue esta victoria la que facilitó que tomaran Pernambuco en febrero de 1630. Por ello con la conquista holandesa de parte de Brasil, se entiende el comentario de «holandeses en las Indias».

v. 78 Probablemente se está refiriendo a las consecuencias de la derrota española en la Guerra de Monferrato provocada por la sucesión del ducado de Mantua. En 1627 muere el duque Vicente II sin descendencia y España ve la posibilidad de intervenir para así asegurarse el Milanésado y el camino hacia Flandes. España junto con Austria apoya a Ferrante de Gonzaga, príncipe de Guastalla, mientras que Richelieu anima a Luis XIII a que envíe tropas a favor de Carlos I de Gonzaga, duque de Nevers. Los españoles, para

- que médicos y enemigos,  
de tal manera nos gastan, 80  
que será milagro presto  
hallarse un hombre en España.
- DON DIEGO Deja esas cosas, acaba.  
Mira qué aliñado cuarto,  
qué bien dispuesta esta cuadra, 85

ayudar a Ferrante, sitian la estratégica plaza de Casale; pero las tropas francesas derrotan al duque de Saboya (marzo de 1629) y Gonzalo de Córdoba, capitán español, se ve obligado a levantar el sitio. España acaba enviando como refuerzo a las tropas de Spinola que estaban en Flandes y que llegan a Génova en septiembre de 1629. Al mismo tiempo, Austria envía dos ejércitos contra los franceses y penetra el Valtelina. Al morir Spinola, le sustituye el marqués de Santa Cruz (octubre de 1630) que acaba firmando un armisticio nada favorable para España. Se produce de este modo la pérdida del prestigio español en Italia. Ya en 1631 se firman los tratados de Casale, Ratisbona y Cherasco que muestran claramente el fracaso español: el ducado de Mantua y el de Monferrato pasan al duque de Nevers y el Pinerolo queda en poder francés lo que facilita su paso a Italia. Para más información sobre todos los conflictos derivados de la nueva posesión de Flandes consúltese Parker, 2000.

v. 79 *médicos*: son frecuentísimas las sátiras contra los médicos en la literatura del Siglo de Oro, en todas ellas se ridiculiza tanto la vestimenta como el latín utilizado por estos médicos montados siempre en mula, con largas barbas, recetando en latín, y sobre todo, conduciendo a la muerte a sus pacientes. Quevedo es uno de los autores que con más dureza los atacó y uno de los tópicos que se repiten en su obra es la de que en vez de sanar solo procuran que el enfermo no se recupere, siendo el único objetivo de estos personajes el matar: «Por ser matar el hambre comer, come; / hasta su mula mata de repente; / ninguno escapa que a su cargo tome» (Quevedo, *Poesía original completa*, p. 534, poema 543). Pero en el teatro también se puede encontrar este motivo referido a los médicos, como muestra la contestación de don Diego en *Marta la piadosa* de Tirso de Molina «DON DIEGO: ¿Qué os hizo? / DON JUAN: Don Diego, hele de matar. / DON DIEGO: ¿Sois vos médico?» (vv. 2858-2860).

v. 81 *presto*: «Usado como adverbio, vale lo mismo que *luego*, *al instante*, *con gran prontitud* y *brevedad*» (*Aut*). Cfr. «DON MANUEL (*Lee*): [...] A lo que decís del amigo, persuadido a que soy dama de don Luis, os aseguro que no sólo lo soy, sino que no puedo serlo: y esto dejo para la vista, que será presto. Dios os guarde» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 75, fragmento en prosa tras v. 1652).

v. 84 Obsérvese la irregularidad en la rima que se produce en los versos 82, 83 y 84 ya que riman los dos primeros cuando, al tratarse de un romance, deberían hacerlo los versos 82 y 84. Este tipo de irregularidad podría indicar la falta de un verso entre los versos 82 y 83.

v. 85 *cuadra*: «La pieza de la casa que está más adentro de la sala y por la forma que tiene, de ordinario cuadrada, se llamo cuadra» (Cov.). Comp. «ÁNGELA: Retírate tú,





sin juncia y sin oropel.  
 Hermosísima madama, 95  
 seas la que fueres tú,  
 la que vives este alcázar,  
 si como aliñas tabiques  
 sabes aliñar la cara,  
 no te hará falta lo hermoso. 100  
 ¡Oh, cuanto a las que les falta  
 la hermosura suple el arte!  
 Ce, señora. ¿Óyeme usted?

hemos podido encontrar ningún documento que pueda corroborar esta interpretación de las palabras del gracioso.

v. 94 *juncia*: «Especie de junco muy oloroso, que produce unas hojas semejantes a las del puerro; pero más largas y sutiles. El tallo alto de un codo y esquinado, encima del cual arroja unas hojitas juntamente con la semilla. Las raíces son redondas, negras, amargas al gusto y muy olorosas» (*Aut*). Parece que aquí se está utilizando en sentido metafórico, significando ‘adorno’. De hecho, la juncia se utilizaba como elemento ornamental de las calles en las procesiones del Corpus y en las representaciones de autos sacramentales, con lo cual es probable que Toribio al decir que la decoración del estrado es sin juncia ni oropel esté queriendo destacar que no es extremadamente recargada.

v. 95 *madama*: «Voz francesa y título de honor que vale lo mismo que señora, y se da las mujeres nobles puestas en estado, la cual se ha usado en España en el mismo sentido para nombrar a las señoras extranjeras» (*Aut*). Toribio utiliza aquí esta forma extremadamente cortés para así llamar la atención de la que por su atuendo, sin duda, debía parecer criada y no dama. Cfr. «yo tras ellos me he venido, / y cogiéndoles las vueltas / hasta la calle he llegado / de la madama, y aun esta / es su casa» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1220-1224).

v. 103 *ce*: «Voz con que se llama a alguna persona, se la hace detener, o se la pide atención» (*Aut*). Comp. «(Volvióse a salir don Juan, / y, porque a saber no llegue / don Manuel adónde está, / sacarle de aquí conviene.) / ¡Ce, señor, ce! COSME: (Esto es peor, / céaticas son estas ces.)» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 2563-2568).

v. 103 *óyeme*: en el Siglo de Oro todavía seguía en vigor la regla de que en principio de frase o después de pausa habían de ir tras el verbo los pronombres inacentuados (Lapesa, 1984, p. 407). En esta comedia atestiguan este fenómeno numerosas acotaciones en las que aparecen formas como «vanse», «vase» o «pónense», pero también en el parlamento de los personajes se puede observar este fenómeno, como en los versos 206 («Dígolo»), 248 («hasme»), 732 («harelo») 1000 («habeisme»), 1459 («dándoo»), 1709 («vovyme»), etc. En lo sucesivo, este rasgo propio de la sintaxis de la lengua del Siglo de Oro no se anotará cuando aparezca.

v. 103 Se vuelve a observar en este fragmento una irregularidad en la rima. El verso 103 que debería rimar con el verso 101 no lo hace. Esto, en principio, parece indicio de que o bien, sobra ese verso en esta copia manuscrita o bien, de que se suprimió uno que se situaría entre el verso 102 y 103.

- No se esconda, una palabra  
en cortesía me escuche. 105
- Asómase Beatriz a la ventana.*
- BEATRIZ           ¿Qué es agora lo que mandan,  
                          hidalgos, vuestras mercedes?
- TORIBIO           Pues que no le cuesta blanca  
                          el hacernos caballeros  
                          y el honrar siempre no encarga           110  
                          la conciencia de un cristiano.  
                          Pero eso no importa nada.  
                          ¿Qué cuarto es el que se alquila?
- BEATRIZ           Los dueños de aquesta casa  
                          la viven toda, ninguno.           115  
                          Y si ha sido aquesta traza  
                          para llegaros a hablar,  
                          hidalgo, en esta ventana  
                          por conocida de todos,  
                          de todos tan ignorada,           120  
                          que el que la sabe la sabe  
                          no más de para estimarla,  
                          tan igualmente de todos  
                          defendida y respetada,

v. 105 Ya se ha comentado en la nota al v. 48 como la proclisis del pronombre inacentuado era frecuente en contextos como el de este verso en el que a la forma en imperativo le precede alguna palabra. Para más información, se pueden consultar los criterios de edición de este volumen.

v. 108 *blanca*: «Moneda de vellón» (*Aut*). Comp. «CARAMANCHEL: Un pregonero he cansado / diciendo: «El que hubiere hallado / a un don Gil con calzas verdes / perdido de ayer acá, / dígalo y daránle luego / su hallazgo». Ved qué sosiego / para quien sin blanca está. / Un real de misas he dado / a las ánimas por vos, / y a San Antonio otros dos, / de lo perdido abogado» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 1671-1681).

v. 113 Al inicio del verso, en el manuscrito aparece, correctamente tachado, el nexos adversativo «pero».

v. 114 *aquesta*: de ahora en adelante, no se volverá a anotar la presencia de las distintas formas de este demostrativo arcaico en la presente comedia. Para más información consúltese el capítulo «Criterios de edición».

porque otra vez, advertidos, 125  
 escuséis una desgracia  
 (que es muy fácil sucederos)  
 sabed que aquí es la posada  
 de doña Ana y doña Inés,  
 famoso blasón de Vargas, 130  
 cuyo apellido fue siempre  
 tan respetado en España.  
 Tienen, sin padre ni madre,  
 en sí mismas tanta guarda,  
 que es escuela del recato 135  
 su atención y vigilancia.  
 (Bien encarezco la cuna.) *Aparte*.  
 Y es cualquiera de mis amas  
 una Semíramis griega

v. 125 *porque*: se trata del primer «porque» con valor final de la comedia. En el Siglo de Oro se empleaba regularmente «porque» donde la práctica moderna prefiere «para que». Se pueden encontrar numerosos ejemplos de este uso en la presente comedia (vv. 1068, 1080, 1664, 1968, 2454...). A partir de ahora, no se anotará a pie de página su aparición.

v. 128 *posada*: «La casa propia de cada uno, donde habita o mora» (*Aut*). Cf. «CELIA: Señora, ya en mi posada / está. ¿Qué quieres ahora?» (Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, vv. 958-959 de la comedia).

v. 130 *blasón de Vargas*: el antepasado más ilustre del blasón de Vargas fue Diego de Vargas que combatió en la batalla de Jerez en 1232 contra los musulmanes. Pero también sus sucesores fueron admirados por sus proezas y nobles hazañas desempeñando, en muchos casos, importantes cargos y dignidades. Esta familia cuenta con diferentes ramas afincadas, principalmente, en Madrid, Extremadura y Andalucía. Sin embargo, teniendo en cuenta el año de redacción de esta comedia, el hecho de que se sitúe en Madrid y el modo en que se ensalza el apellido, se puede suponer una referencia a una de sus dos más ilustres ramas afincadas en la Villa y Corte: o bien, a la rama segunda, con la que estuvo emparentado el Inca Garcilaso de la Vega y que ostentaría el título de Marquesado de la Torre, o bien, a la rama quinta que tendría como fundador de la casa a Francisco de Vargas y Medina, en quien recayó el Marquesado de San Vicente. Esta rama en la persona de Fadrique de Vargas y Manrique-Chacón, en 1627 habría obtenido el Vizcondado de Villatoquite, título, el de Vizconde de don Fadrique Vargas, que sería confirmado en marzo de 1629, por lo tanto en fechas relativamente próximas a la redacción a esta comedia (Mogrobojo, 1996, vol. 5, pp. 204-284).

v. 137 Se corrige el verso donde incongruentemente aparece «cura» en lugar de «cuna». En su edición John Falconieri opta por no realizar tal corrección.

v. 139 *Semíramis*: Semíramis fue la mujer de Nino, rey de Asiria. Muerto este, consiguió arrebatarle el reino al hijo de aquél, vistiéndose de mozo y haciéndose por

y una Lucrecia romana. 140  
 Y, aunque os haya dado causa,  
 mientras se aliña este cuarto,  
 ver abiertas las ventanas,  
 la soledad destas calles,  
 porque gustan retiradas 145  
 vivir consigo no más  
 atentas solo a su fama,  
 no os acontezca otra vez,  
 aquesto advertiros basta;  
 id con Dios que ya sabréis 150  
 que aquí no se alquila nada.

él. Semíramis era conocida por su ambición y sus dotes de mando, además de por su severidad y crueldad. Esta caracterización como mujer ambiciosa y cruel que se puede observar en *La hija del aire* de Calderón donde quizás la lujuria y lascivia con las que la tradición había caracterizado al personaje se dejan en un segundo plano. En cambio, estos dos rasgos de la personalidad de Semíramis se destacan en *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués y también cuando el personaje aparece mencionado en la *Introducción al Símbolo de la Fe* de Fray Luis de León donde se hace referencia a como se enamora de su propio hijo que no duda en matarla cuando descubre sus desmanes (p. 378).

v. 140 *Lucrecia*: esta dama romana se había convertido en paradigma de la mujer honrada y como tal aparece mencionada en muchas de las comedias del Siglo de Oro. Casada con Colatino y violada por el hijo del rey Tarquino, decide suicidarse por la vergüenza de haber perdido su honra. Comp. «INÉS: Llevad vos vuestro papel / a esa dama, que es remate / del gusto que en él confiesa, / que aunque no es Lucrecia casta, / para tan vil hombre basta / plato que sirvió a otra mesa» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 2302-2307) y «ANARDA: Los dos que de aquí se van / ciegos de tu amor están; / tú en desdeñarlos, excedes / la condición de Anajarte, / la castidad de Lucrecia; / y quien a tantos desprecia...» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 1593-1598). De manera totalmente disparatada, Beatriz está contraponiendo a dos mujeres que simbolizan dos polos opuestos (la lujuriosa y lasciva Semíramis y la casta y honesta Lucrecia) y las utiliza para definir a las damas protagonistas.

v. 141 Que en este romance rimen dos versos consecutivos, el 140 y el 141, y no el 140 con el 142, de nuevo da a entender que en esta copia probablemente se eligió un verso entre los versos 140 y 141.

v. 144 *destas*: siguiendo lo dispuesto en los criterios de edición se mantiene la aglutinación de la preposición «de» más los demostrativos «este» y «ese» en todas sus formas. A partir de ahora no se volverá a anotar su aparición.

*Cierra la ventana.*

DON DIEGO            Notable resolución.  
 TORIBIO            ¡Vive Dios, que es la criada  
                           escudera andante y que  
                           no hay tuerto que no desfaga!                            155  
                           De «Mira, Zaide» el romance

v. 152 Se mantiene la asimilación vocálica, aunque no se recoja en ninguno de los diccionarios de la época. Esta forma asimilada aparece también en la obra de Solís *Amor al uso*: «CLARA: «Oh, si viniese Juana, oh, si viniese / con ella don Gaspar, para que vieses / el aprieto en que estoy y, satisfecho / de las injustas dudas de su pecho, / me ayudase al remedio, si le tiene / tanta resolución...!» (vv. 2593–2598). Se trata, por consiguiente, de una variante de pronunciación de la época donde esta forma convivía con la actual «resolución». En la comedia siempre aparece la palabra con la asimilación vocálica (vv. 1311, 1611, 2500 y 2574) y nunca la actual forma «resolución». Para más información sobre las vacilación del timbre en las vocales átonas, consúltese el capítulo «Criterios de edición» del presente estudio. No se volverá a anotar a pie de página esta voz.

v. 153 *Vive Dios*: se trata de una forma de execración equivalente a «Voto a Dios» utilizada como ésta para mostrar enfado o ira. Comp. «MELCHOR: [...] sé Atlante de mi firmeza. / Tus espaldas me sublimen. / [...] VENTURA: ¿Yo debajo de ti? ¡Afuera! / ¡Ni aun de burlas, vive Dios! / Echa esa carga a otra bestia» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, vv. 3314–3326).

v. 155 Tanto este verso como el anterior remiten al *Don Quijote*. Son varias las ocasiones en las que el ingenioso hidalgo declara su intención de «desfazer agravios» y «enderezar tuertos» (Parte I, cap. 2, p. 45; Parte I, cap. 19, p. 204; Parte II, cap. 32, p. 890). Sin embargo, estos dos versos parecen remitir al único lugar en el que se menciona tanto la palabra «andante» como la obligación del caballero de «desfazer tuertos». Se trata del episodio en que don Quijote cuenta que cree haber liberado al mozo que atado a una encina recibía una paliza de su amo; en su intervención don Quijote declara: «—Porque vean vuestras mercedes cuán de importancia es haber caballeros andantes en el mundo, que desfagan los tuertos y agravios que en él se hacen por los insolentes y malos hombres que en él viven» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 365). Las palabras de Toribio harían referencia a este fragmento, pero como Beatriz no es dama sino criada, en vez de equipararla a un caballero, el gracioso Toribio la pone a la altura de un escudero.

v. 156 El romance al que hace alusión el gracioso es uno de los romances nuevos de tema morisco de Lope de Vega. Este romance empieza con el verso «Mira, Zaide, que te aviso» y en él una mora, de nombre Zaida, se dirige a un antiguo amante, Zaide, ordenándole que deje de rondar bajo su ventana, pues ya no es digno de su amor por su falta de discreción al confesar a un amigo que a ella pertenecía la trenza que llevaba en su turbante. El romance, que se recoge en la edición de Montesinos de la poesía lírica del Fénix de los Ingenios (Lope de Vega, *Poesías líricas*, pp. 44–47), apareció también en el texto de las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (pp. 36–37) y seguía perviviendo en el siglo xx, en versiones de los sefardíes de Marruecos, como se documenta en *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo* (Catalán, 1982–1983: vol.

con todas su zarandajas  
 nos ha dicho. Una paulina  
 es la bellísima dama:  
 si aquella mata candelas, 160  
 estotra cierra ventanas.

DON DIEGO Ves, Toribio, cuanto ha dicho  
 de sus señoras, doña Ana  
 y doña Inés, pues sabe  
 que es mi condición tan rara, 165  
 tan amiga de imposibles,  
 que solo porque recatan

2, pp. 305-307 y 311-317) y como señala también Díaz Mas (*Romancero*, 2001, p. 367, en nota a pie de página).

v. 158 *paulina*: «La carta o edicto de excomunión que se expide en el Tribunal de la Nunciatura u otro Pontificio. Llamose así porque en tiempo del papa Paulo III tomó fuerza la costumbre de estos edictos» (*Aut*).

v. 160 *mata candelas*: Toribio está comparando la dureza de las palabras de la criada Beatriz con las paulinas o cartas de excomunión. Al mismo tiempo, además, hace referencia al hecho de que, en la última lectura de excomunión, se apagan unas candelas en agua, acto que en la época dio lugar incluso a una frase hecha «a mata candelas». Es decir, las palabras de Beatriz son tan tajantes como una paulina y, si la paulina se confirma mediante el apagado de una vela en agua, Beatriz lo hace cerrando una ventana.

v. 161 *estotra*: usado en este caso como pronombre, se trata, como ‘esotro’, de un demostrativo compuesto con el que se pretendía crear un correlato del latino *alter* al que se le añadiría un sentido deíctico. Girón Alconchel, tras una revisión de la aparición y definición de este demostrativo compuesto en las diferentes gramáticas, concluye que se trata de una innovación sintáctica que debió iniciarse aproximadamente en el siglo XVI y que habría desaparecido ya al comenzar el siglo XX (Cano, 2004, p. 873). También se puede encontrar información sobre tal demostrativo en Keniston, 1937, §17.28, p. 214. Comp. «MARTÍN: Este sobrescrito / dice: «A don Gil de Albornoz». / OSORIO: Corre por ti la tal voz. / MARTÍN: Estotra cubierta quito» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 1606-1609).

v. 165 *condición*: «Natural o genio de los hombres y así se suele decir de la persona que le tiene suave, dócil blando, etc. que es de buena condición y al contrario de la que le tiene recio, fuerte, indigesto, etc. que es de mala condición. Otras veces se explica por su misma cualidad, como *Juan es de blanda o recia condición* y siempre se entiende por genio o natural» (*Aut*). Cfr. «DON JUAN: Pues la pena con que vengo / buscándoos... Oídme, que aquí / os he menester atento. / Beatriz, de Leonor hermana, / es el más raro sujeto / que vio Madrid, porque en él, / siendo bellísima, y siendo / entendida, están echados / a perder, por los extremos / de una extraña condición, / belleza y entendimiento» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 204-214).

del concurso su vivienda,  
 de las visitas la casa,  
 su hermosura del aplauso, 170  
 (que claro está que estas damas,  
 dado que hermosas no fuesen,  
 sabrán suplir aliñadas,  
 que el aseo de sus piezas  
 hace cierta esta esperanza) 175  
 he de seguir obstinado,  
 he de procurar con maña,  
 he de ofrecer liberal  
 y esto con frecuencia tanta,  
 que juzguen amor mi tema 180  
 y mi obstinación constancia.  
 Mujer es la más deidad;  
 vilísimo el que acobardan  
 las humanas resistencias  
 siendo las fuerzas humanas. 185  
 Quien a lo posible aspira  
 nada logra, cuanto alcanza,  
 porque lo imposible solo

v. 168 *concurso*: «Copia y número grande de gente junta y que concurre en un mismo lugar o paraje» (*Aut*). Comp. «PASTRANA: ¿No ves que estar en Illescas / agora no es buen discurso / que es la fiesta y el concurso / de damos y damas frescas / donde vendrá a darte enojo / algún mercader de vidas, / cuyas varas son medidas, / y en mirando dan mal de ojo?» (Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, vv. 417-424).

v. 173 Se ha corregido la forma verbal «sabían» del manuscrito por «sabrán» que no solo se aviene mejor por sentido, sino también métricamente pues el verso pasa de ser un eneasílabo a un octosílabo.

v. 174 *pieza*: «Se toma asimismo por cualquiera sala o aposento de una casa» (*Aut*). Cfr. con la otra obra de Sigler de Huerta aquí publicada, *No hay bien sin ajeno daño*: «DON PEDRO: [...] Y, con la luz escasa / que por las ramas y las flores pasa, / sin aliño, una pieza, / toda de horror cubierta y de tristeza» (vv. 681-684).

v. 180 *tema*: «Vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito u aprehensión» (*Aut*). Menéndez Pidal comenta que estas palabras de origen griego y de género neutro en -ma, en la lengua culta se consideraban masculinas; por el contrario, en lengua vulgar se asimilan a la primera declinación latina y, por tanto, su uso era en femenino (Menéndez Pidal, 1973, p. 214). Comp. «DON JUAN Esta tema a todas horas, / este enfado a todos tiempos, / aborrecible la hacen» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 251-253).

	se puede llamar hazaña Tú, Toribio, con tal arte harás diligencias tantas, examinando curioso, cuidando con vigilancia, atendiendo con recato aun la acción más descuidada destas mujeres, sin que naide conozca la causa: no las indignes atento, cuando pretendo obligarlas.	190      195
TORIBIO	Ya yo, señor, he entendido de todo lo que me encargas muy entera relación.	200
DON DIEGO	Pues ¿cuándo, si esta mañana fue casi la vez primera que hemos salido de casa?	205
TORIBIO	Dígolo porque es tan fácil que ya por hecho lo daba. ¿No está allí en frente un barbero que con su juego de damas, acechador perdurable, a todos hará la barba y alguno le hará el copete, mientras que con su guitarra	210

v. 193 Se ha corregido esta palabra que aparecía en el manuscrito como «cuidado». Teniendo en cuenta que tanto el verso anterior como el posterior se inician con un gerundio es presumible suponer que el copista se equivocó elidiendo la «n» y transformando en participio lo que debió ser también un gerundio.

v. 200 Se ha procedido a la corrección del verso que en el manuscrito aparecía como «ya yo señor he e entendido». La segunda de las dos «e» del manuscrito probablemente se deba a un despiste del copista que la reprodujo dos veces.

v. 212 *copete*: «Cierta porción de pelo que se levanta encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo» (*Aut*). Comp. «COSME: [...] Gozó a la diablo, y después, / con su forma horrible y fea / le dijo voces: “¿No ves, / mísero de tí, cuál sea, / desde el copete a los pies, / la hermosa que has amado?”» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 2643-2648).

v. 213 Parece que uno de los rasgos característicos de los barberos era el tocar la guitarra, así al menos lo sugieren los siguientes versos del entremés de Quiñones *El*



todo lo que pasa sabe,  
 menos lo que en casa pasa? 215  
 Pues poniéndome, no más,  
 en manos de su navaja  
 cuanto queramos sabremos,  
 sin que falte circunstancia.  
 Miren, ¿quién sino un barbero, 220  
 vecino solo bastaba  
 para que, sin preguntarlo,  
 nos diga cómo se llaman;  
 quién son y qué hacienda tienen  
 su padre y madre, y el ama 225  
 que les dio leche; a qué hora  
 se acuestan y se levantan;  
 si echan o no mucha carne  
 en la olla o en sustancia?  
 Será menester rogalle 230  
 lo deje, que es tal el ansia  
 en un barbero de hablar,  
 que sin que perdone nada,  
 por barbero y por vecino,  
 dará relación tan larga 235  
 como vecino que escucha,  
 como barbero que habla.

*borracho*: «SOLDADO: Mientras que viene el vinillo, / ¿hay en casa una guitarra? / HIJA: ¿Qué barbero está sin ella?» (Quiñones, *Entremeses completos*, p. 511, vv. 123-125) y la idea se vuelve a repetir, por ejemplo, en *El rufián viudo, llamado Triampagos*, donde el barbero acompaña a los músicos como se indica en la acotación: «*Vuelve El Barbero con dos guitarras, y da la una al compañero*» (Cervantes, *Entremeses*, p. 94)

v. 214 Precediendo a este verso aparece tachado el verso «acechador perdonable». La rima indica que probablemente ese verso se añadió erróneamente de ahí que no editarlo sea lo más conveniente.

v. 223 Se ha corregido la forma «digan» por «diga» para mantener la concordancia con el sujeto en tercera persona singular «el barbero».

v. 230 Fue frecuente durante el siglo xvi la asimilación del sonido [r] con que finaliza el infinitivo al de la [l] del pronombre personal, dando como resultado un sonido palatal. Tal asimilación se mantuvo a lo largo del siglo xvii, sobre todo, en la poesía puesto que facilitaba la rima y se puede encontrar en esta comedia en los vv. 450, 742, 917 o 920. Para mayor información, léanse los presentes criterios de edición.



- que aún no soy dueño de ti,  
 que mi obligación cumpliera  
 tu libertad castigara,  
 cualquier estorbo quitara, 260  
 cualquier lazo rompiera.  
 El hombre que es como yo,  
 aun cuando más quiere bien,  
 sufre muy mal un desdén.  
 Mira qué hará quien no amó. 265
- DOÑA ANA La culpa tuve en quererte.  
 No hierras en olvidarte,  
 pero quien supo adorarte  
 también sabrá aborrecerte.  
 Quisiste por elección, 270  
 que no te quise inclinada,  
 cuando más enamorada.  
 No amé por inclinación  
 y, si la elección erré  
 y tú exterior me engañó, 275  
 sabré castigarme yo  
 y olvidar también sabré.  
 ¿Ame después de ofendida?  
 Aquella que se inclinó,  
 la que por discurso amó, 280  
 ha de amar correspondida.  
 Y el darte satisfacción,  
 cuando mi ofensa pretendes,  
 no nace de que me ofendes  
 sino de mi obligación. 285  
 Ese mozo que con brío

Comp. «DIANA: ¿Éste? OTAVIO: No le he visto yo / más sucio» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 111-112); «CARLOS: [...] y con tal furia se irrita, / en hablándola de amor» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 214-215). Estos dos fenómenos, siguiendo, lo establecido en los criterios de edición no se volverán a anotar cuando aparezcan.

v. 280 *discurso*: «Se toma muchas veces por el uso de la razón» (*Aut*). Cfr. «ÁNGELA: Aquí yerro, aquí caigo, aquí tropiezo, / y torpes mis sentidos / prisión hallan de seda mis vestidos; / sola, triste y turbada / llego, de mi discurso mal guiada, / al umbral de una esfera / que fue mi cárcel, cuando ser debiera / mi puerto y mi sagrado» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 2935-2937).

dio un papel a una criada,  
 que inadvertida y cansada,  
 le tomó sin gusto mío,  
 hizo bien, pues ha sabido 290  
 de mí que te quise bien:  
 cualquiera se atreve a quien  
 tan sin cuidado ha vivido.  
 Sabe que me sé rendir,  
 ¿qué mucho que se me atreva? 295  
 A mi facilidad deba  
 lo que ha sabido decir.  
 Yo vi alguna bizarría  
 nacer aún cuando mayor  
 más que del propio valor, 300  
 de la ajena cobardía.  
 De ti y de mí satisfecho  
 tuvo valor y osadía:  
 de mí por lo que yo hacía,  
 de ti por lo que no has hecho. 305  
 Si el papel le viste dar  
 y tomarle, también viste,  
 si estorbarlo no quisiste,  
 y debieraslo estorbar,  
 qué mucho, qué despejado 310  
 diese el papel tan brioso,

v. 287 *papel*: «Se llama también el escrito que sirve para dar alguna noticia o aviso, o para otro fin» (*Aut*). El papel amoroso era motivo de numerosos malentendidos en la comedia del Siglo de Oro, papeles que se intercambian los enamorados se encuentran en muchas de las obras teatrales del momento, como por ejemplo, *El perro del hortelano*, *La dama duende*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Mudarse por mejorarse*, *No hay burlas con el amor* o *Amar por señas*. Gracias al envío de estos papeles, se comunicaban los amantes y la confusión en la entrega de uno de ellos era motivo de enredo y conflictos en las comedias. Comp. «Apriosa escribió mi ama / el papel, y más apriosa / yo tras ellos me he venido, / y cogiéndoles las vueltas / hasta la calle he llegado / de la madama, y aun esta / es su casa» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1213-1219). De ahora en adelante no se volverán a anotar las numerosas ocasiones en las que se utiliza este término.

v. 288 En el manuscrito aparecía erróneamente «y que inadvertida y cansada», dando lugar a un verso hipermétrico, por ello, y también porque el significado del fragmento así lo sugiere, se ha eliminado la primera conjunción copulativa. En la edición de J. Falconieri no se corrige el verso ni se señala es hipermétrico.

- que es muy cierto lo animoso  
sobre estar enamorado.  
Si lo dejaste cobarde,  
no he de tener yo la culpa; 315  
y también para disculpa  
es, don Antonio, muy tarde.  
Haz tu gusto porque el mío  
está resuelto a olvidar.
- DON ANTONIO Albricias te quiero dar 320  
de ver libre mi albedrío.
- DOÑA INÉS Bien se le ha echado de ver  
en su apacible paciencia,  
pues la menor diligencia  
no le ha llegado a deber. 325  
Bien haya, hermana, mi gusto  
y mi libertad bien haya,  
que ni en desprecio desmaya  
ni ha de atrevérsele el susto.  
Yo favoreceré a quien 330  
viere que me está mejor.  
Será digno de mi amor  
quien me estuviere más bien.  
Bien me puedo yo inclinar  
a un hombre, que soy mujer; 335  
también le puedo querer  
que no es delito el amar;  
mas no le he de consentir  
desamorado grosero:  
yo siempre he de ser primero, 340  
sin penar y sin sufrir.  
¿Yo amando he de padecer?

v. 326 *Bien haya*: expresión equivalente a la actual «bendita sea». Cfr. v. 30.

v. 330 En el manuscrito aparece por error el verbo en infinitivo «favorecer», por ello se ha corregido. En la edición de Falconieri se mantiene la forma del infinitivo sin ninguna anotación.

v. 339 *desamorado*: «Esquivo, desdeñoso, sin amor» (*Aut*). Cfr. «ZAHARA: ¿Quién es la causa? Di. AURELIO: Si te la digo, / podría ser que ya no me llamasas / riguroso, cruel, desamorado» (Cervantes, *El trato de Argel*, vv. 1755-1757).

- Para mi gusto he de amar.  
 Padecer, sufrir, penar,  
 llorar y satisfacer, 345  
 a cualquiera llama arderse,  
 a cualquier tibieza helarse,  
 de todo desconfiarse,  
 y muy hallado perderse,  
 en un hombre, se ha de oír, 350  
 llegue o no llegue a querer,  
 que el que lo sabe hacer,  
 sabe, a lo menos, fingir.  
 Y puesto, hermana, que ya,  
 sin haberle tú agraviado, 355  
 muy necio y muy confiado  
 de que le quieres está  
 y nada se arriesga en él...
- DON ANTONIO      Todo ese consuelo fuera  
 muy bueno cuando no viera 360  
 en sus manos el papel.
- DOÑA ANA      Con el papel, si quisieras,  
 mi ignocencia comprobaras;  
 ninguna mi culpa hallaras,  
 como leído le hubieras. 365

v. 346 El copista no entendió el final de este verso. En el manuscrito se lee «a cualquiera llamar ardiente» lo que da como resultado un verso eneasílabo —no octosílabo, cómputo de los versos de la redondilla— y también una ruptura de la rima con el verso 350. Por ello, se ha optado por corregir como «a cualquiera llama arderse» manteniendo el paralelismo con el verso que le sigue «a cualquier tibieza helarse». De este modo, se consigue además de un octosílabo, de recuperar la rima y de mantener la estructura paralela con el verso siguiente, que los dos versos contiguos finalicen con dos términos antónimos («arderse» y «helarse») juego muy del gusto de la poesía del Barroco. En la edición de Falconieri se mantiene la versión ofrecida por el manuscrito.

v. 362 En el siglo xvii, puntualmente todavía perduraba en las oraciones condicionales el uso en la apódosis del imperfecto de subjuntivo («fuera») con el valor de condicional, mientras que en la prótasis se utilizaba ya el tiempo verbal que utilizaríamos hoy día (Lapesa, 1984, pp. 403-404; Keniston, 1937, §31.45, pp. 415-17). Este mismo fenómeno se constata dos versos después cuando doña Ana yuxtapone una serie de condicionales («Con el papel, si quisieras, / mi ignocencia comprobaras; / ninguna mi culpa hallaras, / como leído le hubieras») en las que el imperfecto de subjuntivo actúa como un condicional: «Con el papel, si quisieras, / mi ignocencia comprobarías; / ninguna mi culpa hallarías».

Y pues no te le escondí,  
ni tú le has querido ver,  
agora le he de romper  
para librarme de ti.

*Rompe un papel.*

Y si es toda la ocasión, 370  
no quererme, de dejarme,  
¿para qué quiero obligarme  
a que tú tengas razón?  
Vete en paz, que yo contenta  
me voy con mi desengaño. 375  
¡Mil veces glorioso el daño  
que con provecho escarmienta!

*Vanse las dos.*

DON ANTONIO Y tú te ve en paz también  
que, pues nunca te he querido,  
no me ha de ofender tu olvido 380  
ni matarme tu desdén.

*Sale don Alonso.*

DON ALONSO Con doña Ana y dona Inés  
te vi y no quise llegar  
que la ley de no estorbar  
precisísima ley es. 385  
Parece que os vi reñir  
y es milagrosa mi flema  
cuando una casa se quema  
o cuando ve dos reñir.

v. 371 Nótese el forzado hipérbaton producido en estos dos versos: «Y si es no quererme toda la ocasión de dejarme».

v. 378 *te ve*: 'vete'. Para más información sobre la proclisis del pronombre átono consúltese la nota al v. 105.

v. 389 Como indica Lapesa, aunque ya Valdés recriminaba el hecho de no inserir la preposición «a» ante el acusativo de persona y cosa personificada, lo cierto es que todavía en Cervantes, Lope de Vega u otros muchos autores del siglo xvii se pueden documentar complementos directos no precedidos de esta preposición (Lapesa, 1984, p. 405). Así en *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, podemos leer: «CARRANZA: Una dama y un hombre miro» (v. 621) y en *El perro del hortelano* de Lope de Vega: «FABIO:





	ver burlada su esperanza	
	sin que para mi mudanza	420
	sea necesaria su afrenta.	
	¿No es mejor bien advertido,	
	cuando el gusto es acabado,	
	decir aquesto ha durado	
	lo que mi Dios fue servido?	425
DON ANTONIO	A tener yo ese despejo,	
	qué poco me embarazara.	
	¿Quién, sin color en la cara,	
	se vale de ese consejo?	
	No es desamor, es desprecio	430
	el no pretender razón,	
	y es primera obligación	
	la de no parecer necio.	
	Puede doña Ana vencer	
	la libertad más segura,	435
	pero vive la ventura	
	muy lejos del merecer.	
DON ALONSO	Yo vivo muy desahogado:	
	por cualquiera mujer muero,	
	tantas veo cuantas quiero.	440

decena del siglo xvii (Pla, 1923, pp. 245-280). En esta comedia se pueden documentar tanto *vuestras mercedes*, forma de cortesía que utiliza Beatriz para dirigirse a los dos caballeros que todavía no conoce al inicio de la comedia (v. 103), y las formas *usted* y *ustedes*, cuyo empleo se adapta a las restricciones de uso que señala Lapesa que existían al inicio de la aparición de estos contractos: «estas formas eran propias de criados y bravucones» (Lapesa, 1984, p. 392), puesto que la utiliza Toribio y el casi figurón don Alonso cuando se dirige a doña Inés y Beatriz convertidas en tapadas (vv. 1223 y 956, respectivamente). No se puede observar un uso irónico o intencionado de estas formas en la presente comedia, como si ocurre en el caso de la obra de Calderón (Torres, 1989, pp. 317-331), y como se podrá observar en el caso de los dos entremeses de la presente edición.

v. 423 Aunque se había iniciado con mucha anterioridad el uso del verbo *haber* para formar los tiempos compuestos, lo cierto es que en el Siglo de Oro todavía se daba una pervivencia de esta función del verbo *ser* para formar los perfectos de verbos reflexivos o usados intransitivamente, como en este caso. Para más información sobre este hecho lingüístico consúltese Lapesa, 1984, pp. 400-401.

v. 440 *tantas veo cuantas quiero*: pese a que no se ha podido localizar en la obra de Correas, como se atestigua en *Por el sótano y el torno* se trata de un refrán que debía ser frecuente en la época: «SANTILLANA: Según la fama / que tiene nuestro barbero, /

- Me aconseja mi pecado:  
«Déjala como quisieres;  
haz tu gusto, aunque sea injusto».  
No hay en los humanos gusto  
como dejar las mujeres. 445  
A mí nunca me pesó  
verme olvidado dejar;  
lo que me da gran pesar  
es el no dejallo yo.  
Con animosa constancia 450  
si me dejan, persevero,  
que sólo del caso quiero  
ser el dueño de la instancia.  
Y como yo sea el que deje,  
o necio me llame, o loco, 455  
se me viene a dar muy poco  
que se queje o no se queje.
- DON ANTONIO Tendrá siempre esa opinión,  
tan fácil y acomodada,  
aun cuando más celebrada, 460  
risa, mas no imitación.  
Dime, por tu vida, ¿quién,  
sin gran nota de grosero  
aun con achaque ligero,  
deja una mujer de bien? 465
- DON ALONSO Conmigo en lo de buen trato  
de cualquier suerte has cumplido,  
que yo jamás he querido  
sino lo que es más barato.  
Que, como el buscar razón 470  
y achaques para el enojo,  
se sujeta al desenojo  
y admitir satisfacción  
uso, como visto has,

de cuantas mira es galán, / que es de aquestos del refrán: “cuantas veo, tantas quiero”» (Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, vv. 2266-2270).

v. 453 *instancia*: «En lo forense es la ejercitación de la acción en juicio, después de la contestación hasta la sentencia definitiva con cierto término de coartada» (*Aut*).

- del saludable remedio, 475  
 sin valerme de otro medio,  
 de dejar sin más ni más:  
 el que causa ha menester  
 no la hallará de dejar.
- DON ANTONIO Vamos, que perseverar 480  
 sabré, pues supe ofender  
 no he de dar satisfacción.  
 Conozco que soy querido,  
 mira si para un olvido  
 tengo bastante ocasión. 485
- Vanse los dos. Salen doña Ana y doña Inés, y Beatriz quitándose los mantos.*
- DOÑA ANA Siempre a mi gusto te opones.  
 Aún no aconsejan tus canas.  
 Nada tenemos de hermanas  
 y, menos, las opiniones.
- DOÑA INÉS Advertirte con razones, 490  
 sin imperio aconsejarte,  
 no es cosa para dejarte  
 llevar de tu condición.  
 Querer templar tu pasión  
 es quererte, no mandarte. 495

v. 475 La forma «suladable» no se ha podido documentar, por ello se ha optado por su corrección y sustituirla por «saludable». La edición de Falconieri opta también por la corrección de la forma «suladable» por «saludable» pero no lo anota.

v. 491 *imperio*: «Por traslación se aplica a lo que tiene la voluntad sobre sus actos u afectos, con que puede resolver la indiferencia de su libre albedrío, de donde nace la división de los actos imperantes y imperados» (*Aut*). Comp. «LAURENCIO: ¿Qué dices? NISE: Pero bien haces: / tú eres pobre, tú discreto; / ella rica e ignorante; / buscaste lo que no tienes, / y lo que tienes dejaste. / Discreción tienes, y en mí / la que celebradas antes / dejas con mucha razón; / que dos ingenios iguales / no conocen superior; / y, por dicha, ¿imaginaste / que quisiera yo el imperio / que a los hombres debe darse? / El oro que no tenías, / tenerle solicitaste / enamorando a Finea» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 1248-1263).

v. 493 *condición*: 'natural, genio', véase la nota al v. 165.

DOÑA ANA	También tú tendrás pasión sin que te la riña, hermana. ¿Qué te he hecho esta mañana que infamas mi condición?	
	Para querer no hay razón, sin razón se ha de querer, que la que llega a poner en razón la voluntad vendrá con facilidad de querer a aborrecer.	500
	Fuente comienza a nacer, entre juncia y espadaña hija de aquella montaña que apenas se deja ver, y la que fuente fue ayer	505
	ya es undosa majestad,	510

v. 505 Se ha añadido esta preposición que no aparecía en el manuscritos, corrigiendo así un fenómeno frecuente en la época, el de la vocal embebida. En la edición de John Falconieri no se desarrolla la vocal embebida.

v. 506 Como ya indicé en su día el profesor Madroñal (1994, p. 393), las cuatro décimas que siguen son un remedo de las décimas con las que aparece por primera vez en escena Segismundo atado a sus cadenas y vestido con pieles en *La vida es sueño* (vv. 123-172). En esas décimas, Segismundo se quejaba de su encarcelamiento al contemplar que todos los seres de la naturaleza, con menos alma, distinto, albedrío o vida, gozan mayor libertad que él. Sigler de Huerta toma la idea central de las décimas y las adapta para darles un sentido amoroso, de tal modo que los seres de la naturaleza se convierten para doña Ana en reflejo de la libertad a la hora de amar. Además, plagia los dos versos interrogativos que aparecen en una de las décimas de Calderón («y yo, con más albedrío, / tengo menos libertad?») y toma como referencia tres de los cuatro elementos (el ave, el río o arroyo y la fiera o bruto) que se utilizan en *La vida es sueño* para establecer su comparación. A la luz de estos datos resultan totalmente justificados los versos del soneto de Calderón acusando a Sigler de Huerta de ladrón de saleros y de versos de comedias (Wilson, 1996, p. 230).

v. 507 *juncia*: consúltese la nota al v. 94, pero nótese que no se usa aquí con sentido metafórico.

*espadaña*: «Hierba bien conocida, cuyo tallo no tiene nudo alguno, y es muy parecido al del junco, encima del cual se hacen unas mazorcas o bohordos. Las hojas tienen figura de espada, de donde tomó el nombre. Nace con abundancia en las lagunas y orillas de los arroyos y en los sitios húmedos y pantanosos» (*Aut*). Cfr. «ALONSO: Descansad, señor, agora, / y seáis muy bien venido; / que esa espadaña que veis / y juncia, a vuestros umbrales / fueran perlas orientales, / y mucho más merecéis» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 581-585).

peligrosa majestad,  
 mas libre, la aclamo río,  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos libertad? 515  
 Ya en la rama, ya en la flor  
 nace ya bajel de plumas  
 golfo mayor con espumas,  
 matizado ruseñor,  
 alegre canta su amor. 520  
 En la dulce variedad  
 docta su simplicidad  
 el calor huye y el frío,  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos voluntad? 525  
 Libre discurre una fiera  
 por el monte o por el llano,  
 lo que perdona su mano  
 mata su vista severa.  
 Rey de la campaña altera, 530  
 con atrevida impiedad,  
 cuanto alberga la piedad  
 contra el yelo y el estío,  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos voluntad? 535  
 Pues amor no es de manera  
 que le pueda corregir.  
 Dejarme sabré morir  
 que no seré la primera.  
 Libertad goza cualquiera 540

v. 517 Esta metáfora mediante la cual los pájaros se convierten en barcos de plumas, no la toma de las décimas de Calderón, que compara a las aves flores o ramilletes de pluma que surcan los aires. Sin embargo, una comparación parecida se encuentra en Góngora donde el espacio aéreo se convierte en un mar surcado por las grullas, ahora no voladoras, sino veleras: «Pasaron todos pues, y regulados / cual en los Equinocios surcar vemos / los piélagos del aire libre algunas / volantes no galeras, sino grullas veleras» (Góngora, *Soledades*, vv. 603-607 de la *Soledad* primera).

v. 538 Nótese el hipérbaton: «Sabré dejarme morir».

	y es dulce conformidad, es común esta piedad a un ave, a una fiera, a un río, ¿y yo, con más albedrío, tengo menos libertad?	545
DOÑA INÉS	Yo no la facilidad alabo, ni el desamor; cualquiera extremo es error, aunque alguno liviandad disculpa tu voluntad ser imposible que iguale a la causa cuando sale el sol con más hermosura, que con ser amor locura de las disculpas se vale.	550 555
	Sin más dote hemos quedado que nuestra buena fortuna, la mala opinión de una a las dos priva de estado. A la maña y al cuidado por nuestro docte tenemos: la comodidad busquemos, engañese Amor que es niño. Yo el cuidado no te riño	560

v. 541 Por el sentido del fragmento y por el paralelismo que se establece con el verso siguiente, se supone un error en el manuscrito donde en lugar de la forma verbal «es» aparece un artículo «el». En la edición de J. Falconieri se mantiene la lectura del manuscrito.

v. 545 Tras este verso, en el manuscrito, aparecen otros dos tachados. El copista se percató y corrigió el error cometido al reproducir de nuevo los vv. 535 y 536. De los versos tachados se puede leer «Pues amor no es de manera / que le puede conoz».

v. 563 Era propio de la iconografía de la época pintar al dios Amor como si fuera un niño. De hecho, en términos pictóricos se les denomina los «amorcillos». Uno de estos amorcillos durmiendo es el protagonista, por ejemplo, de unos de los óleos pintados por Canavaggio durante su estancia en Malta o el que está a los pies de Venus en el conocido cuadro de Rúbens «El juicio de París». A esta imagen del dios Amor como un niño remitirán en numerosas ocasiones también las comedias del Siglo de Oro: *El desdén con el desdén*, *Amar por señas*, o bien *El vergonzoso en palacio* donde se resumen todos los tópicos sobre el amor vigentes en la época en boca de Madalena: «Al conde de Vasconcelos, / o a mi padre di, en su nombre, / el sí; mas, porque me asombre, / sin que mi honor lo resista, / se entró al alma, a escala vista, / por la misma vista un hombre. /

- y riñote los extremos. 565  
 Ven, hermana, y divertido  
 este tu amor mal pagado:  
 quizás querrá despreciado  
 el que te agravia querido.
- DOÑA ANA Vamos y tendrá su fin 570  
 mi amor en tanto desvelo,  
 diviertan mi desconsuelo  
 las flores deste jardín.
- Vanse. Y salen don Diego y Toribio.*
- TORIBIO Esta es la casa y la calle 575  
 y apenas de allá te apartes  
 cuando te vienes muy bobo  
 a la casa y a la calle.
- DON DIEGO Porque no he de acostarme 580  
 sin que examine la causa  
 que me obliga tan curioso.  
 Sólo porque una criada  
 me respondió tan esquiva  
 ha puesto en mí tanta gana  
 de ver estas dos mujeres.
- TORIBIO Oye, que si no me engaño 585  
 han abierto la ventana.  
 ¡Qué sale! Al jardín lleguemos  
 que, sin duda, las madamas

Vióle en ella, y fuera exceso, / digno de culpa mi error, / a no saber que el amor / es niño, ciego y sin seso» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada II, vv. 15-24).

v. 580 Se ha optado por corregir el manuscrito cambiando de posición la conjunción, que creemos erróneamente desplazada en el manuscrito, donde se podía leer: «me obliga que tan curioso».

v. 585 Este verso no rima con el v. 583 como correspondería al tratarse de un romance, sí que lo hace en cambio el v. 586 lo que hace suponer la elisión en el manuscrito de un verso anterior al 585.

v. 588 *madamas*: véase la nota al v. 95. Sin embargo, nótese que en este caso al referirse a las damas de la obra probablemente no podemos encontrar en Toribio el tono burlón o socarrón que utilizó para llamar la atención de la criada Beatriz en versos anteriores.

- que en sus cuadros se pasean,  
cogiendo murta y retama, 590  
son las dos cuya hermosura  
nos traen en estas andanzas.
- DON DIEGO Ven, Toribio, podrá ser...
- TORIBIO Que nos den mil bofetadas.
- Llegan a una ventana que han abierto y sale don Alonso.*
- DON ALONSO Notable es mi condición 595  
aun del amigo del alma  
me rehúso en mis mohínas  
que jugar y perder siempre  
es cosa desconsolada  
y, puesto que yo lo busco, 600  
es disgusto no desgracia.  
Que llegue por su dinero  
de un mercader a la tabla  
un hombre y, si lama pide,  
el mercader le dé lama 605

v. 589 *cuadro*: «Se llama en los jardines aquella parte de tierra labrada en cuadro y adornada con varias labores de flores y hierbas» (*Aut*). Comp. «paseándose los padres de Lisida con los de don Juan por entre los floridos cuadros y planteles de aquel segundo paraíso» (Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, p. 211, en CORDE).

v. 594 No se ha podido documentar la forma «fofetadas», que aparece en lugar de «bofetadas» en el manuscrito, ni en el *Diccionario de Autoridades* ni tampoco en el *Tésoro de la lengua*, por ello se ha procedido a la corrección de lo que parece que se trata de un error del copista. En la edición de Falconieri se realiza también esta corrección sin anotarlo ni indicarlo.

v. 595 *condición*: véase la nota al v. 165.

v. 598 Una vez más el hecho de que la rima, en este caso con el v. 596 no rime con el v. 598, parece indicar la omisión de un verso entre el v. 597 y el 598.

v. 601 Tras la palabra «no» aparece tachada en el manuscrito la forma verbal «es».

v. 603 *tabla*: «En la carnicería se llama la mesa en que tienen la carne para pesarla y venderla» (*Aut*). Comp. el siguiente fragmento de *El juez de los divorcios*: «GANAPÁN: [...] caséme con una mujer que saqué de pecado; púsela a ser placera; ha salido tan soberbia y de tan mala condición, que nadie llega a su tabla con quien no riña» (Cervantes, *Entremeses*, p. 70).

v. 605 *lama*: «Se llama asimismo cierta tela de oro u plata que hoy más comúnmente se llama restaño» (*Aut*). Comp. «ALONSO: Pues mejor es lo que a mí / me ha pasado; como iba / en un coche doña Clara, / llamóme, llegueme a oírlo, / y djíome que a la tarde / ¡ahí es una niñería! / la enviase veinte varas / de lama, porque quería / hacer en mi



que en la tabla de la carne  
 pida de pierna o de falda,  
 de aguja o de pescuezo,  
 pida gorda o pida flaca;  
 y que en la tabla del juego 610  
 milite razón contraria:  
 que pida por mi dinero  
 bastos y me den espadas.  
 No hay más vil cosa que el juego  
 y él sólo ha sido la traza 615  
 por donde con la nobleza  
 se iguale la gente baja.

*Vuelve y véelos que están hablando a la ventana.*

A muy buen tiempo me coge  
 doña Ana a la ventana.  
 No me espanto que es mujer 620  
 ofendida y despreciada.  
 Pero no me toca a mí  
 ser quien soy me toca siempre

nombre una / pollera, y a media risa / pregunté de qué color; / respondió que de la mía» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 1330-1341).

v. 608 *aguja*: por no venir recogida en ninguno de los diccionarios se ha optado por la corrección del vulgarismo «abuja». La confusión del sonido aproximante y el velar es frecuente incluso actualmente, y hoy día en el lenguaje coloquial se puede todavía escuchar [aɣuelo] («agüelo») o [aβuxe o] («abujero»). En cuanto al significado de esta voz, viene recogido en *Aut*: «Se llaman las costillas que corresponden al cuarto delantero del animal, y así se dice carne de agujas».

v. 610 *tabla*: en este caso está utilizado con el sentido de mesa.

Acot. v. 618 *véelos*: 'velos'; como se anunció en el capítulo «Criterios de edición», se mantiene sin actualizar esta forma verbal etimológica que ya convivía con la actual.

v. 624 *ser quien soy*: esta frase aparece en numerosísimas ocasiones puesta en boca de los personajes de las comedias del Siglo de Oro. Comp. «ISABEL: La fama que vos tenéis, / por ser quien sois, os aclama», (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 715-716); «DON PEDRO: No paséis más adelante; / que ya sé que es ley precisa / de mi honor y de mi sangre / en esta edad no dejar / a hombre que de mí se vale / vanos. DON JUAN: En fin, sois quien sois» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 2715-2720) y «DOÑA ANA: Pluguiera a Dios las disculpas / que yo de esa noche tengo, / pudiera significarte, / pero puedo, si no puedo, / con decir que soy quien soy» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 2607-2611). Ha recibido tres diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Leo Spitzer, el primero en abordar el



aun no sabemos la casa 635  
 y hay visiones! Voy a ver  
 esta aventura en qué para.

*Váanse. Salen doña Ana y Beatriz como que están en el jardín.*

DOÑA ANA      Tú, Beatriz, tienes la culpa.  
 ¡Qué bien sabes ser criada  
 poniendo a riesgo mi honor 640  
 y aventurando mi fama!  
 Por ti dos veces infame,  
 por ti dos veces agravia  
 don Antonio mi opinión.  
 Por ti dos veces infama 645  
 mi crédito su sospecha  
 sin que basten a sus ansias  
 los consuelos de inocente  
 ni a ti tantas amenazas.  
 Ya fue de un papel la culpa 650  
 y la disculpa fue tanta,  
 que ofendida en su desprecio,  
 prometí de no quererle.  
 ¡Ay, Dios, y cómo se engaña  
 quien mueve libres los labios 655  
 si tiene cautiva el alma!  
 Y otra vez sin culpa mía

tuno». En cuanto a la forma «empringar», como recoge *Aut*, es un sinónimo del verbo «pringar». De todos modos, pese a que no se recoja tal cual la expresión aparecida en la presente comedia se ha podido documentar por ejemplo en Rojas Zorrilla: «SANCHO: El juicio hemos de perder / si hay alguno que perdamos. / No asamos y ya pringamos. / Al primer tapón, mujer» (*Donde hay agravios no hay celos*, vv. 13-16).

v. 636 *visión*: «Significa asimismo la especie de la fantasía u imaginación que no tiene realidad y se aprehende como cierta» (*Aut*). Cfr. «CLARA: Una palabra al oído. / OLIVERIO: ¿Hay visión? ¿Hemos de huir? / DOROTEA: Acáballo de decir» (Lope de Vega, *La prueba de los amigos*, jornada II, en COMEDIA).

v. 653 *prometer de*: el régimen verbal cambiaba en algunos casos. En este caso un verbo que actualmente se utiliza acompañado de un objeto directo en el Siglo de Oro se utilizaba con la preposición *de*.

Si se tiene en cuenta la estructura de la rima en el fragmento, se puede suponer la elisión de al menos un verso entre el 652 y 653, ya que el v. 651 no rima con el 653 y sí lo hace en cambio el 654.

- he de quedar obligada  
a satisfacer agravios  
cuando debiera, agraviada, 660  
llorar de mi honor la ofensa,  
de un tirano ingratiudes  
y culpas de una criada.
- BEATRIZ Si como tienes razón,  
quisieras desenojada 665  
escucharme. Yo sé bien...
- DOÑA ANA No me digas más palabra.
- BEATRIZ Mirona soy del amor  
y, aunque todo se te alcanza,  
tú juegas y miro yo. 670  
En los celos desta data  
sospechas tan mal fundadas,  
si se buscan, no se topan,  
si se averiguan, no agravian.
- DOÑA ANA Esa dotrina es muy propia 675  
de mujeres ordinarias  
que enamoran por oficio,  
no en las que son tan honradas,  
cuyo amor, verdad no más  
que aspira a esfera más alta, 680  
con ser verdad se contenta  
sin valerse de la maña.

v. 662 A causa de la falta de rima entre este verso y el v. 660 se puede suponer, como en el caso anterior, que en el manuscrito se ha elidido un verso inmediatamente anterior al 662.

v. 671 *data*: «Se suele tomar también por calidad. Úsase muy de ordinario en la frase *estar una cosa de mala data*» (*Aut*). Comp. «MOSQUETE: No va malo esto, por Dios; / ello va de buena data» (Tirso de Molina, *La Joya de la montaña*, jornada I, en COMEDIA).

v. 672 Que aparezcan dos versos contiguos rimando en asonante y que en cambio el siguiente, el v. 673, no mantenga la rima con el 671, una vez más da a pie a suponer una elisión de al menos un verso entre los vv. 671 y 672.

v. 682 El hecho de que el verso sea eneasílabo en lugar de octosílabo y que la palabra «mañana», que aparece en lugar de «maña» en el manuscrito, no tenga sentido en ese contexto, da pie a corregir lo que probablemente es otro error del copista. En



y que más miedos le guardan,  
 sabe romper la malicia 710  
 y sabe ahogar la ignorancia.  
 Vidrio igualmente peligro  
 y, si igualmente me daña  
 el cuidado y el descuido,  
 muera en las manos sagradas 715  
 de mi honor y mi recato  
 y moriré consolada,  
 que en la prevención padezco  
 y que el remedio me mata.

*Vanse. Salen don Diego y don Alonso y Toribio.*

DON DIEGO Caballero, aquí tenemos 720  
 lugar de poder hablar  
 que, en saliendo del lugar,  
 reñir y hablar podemos;  
 y pues esta obligación  
 no la podéis ignorar, 725  
 de aquí no hemos de pasar  
 sin que sepa la ocasión  
 que tenéis para llamarme,  
 que si habemos de reñir

v. 722 *lugar*: «Vale también ciudad, villa o aldea, si bien rigurosamente se entiende por lugar la población pequeña, que es menor que villa y más que aldea» (*Aut*). Cfr. «LAURENCIA: Los hombres aborrecía, / Mengo, mas desde aquel día / los miro con otra cara. / ¡Gran valor tuvo Frondoso! / Pienso que le ha de costar / la vida. MENGO: Que del lugar / se vaya, será forzoso» (Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, vv. 1154-1160).

v. 729 *habemos*: 'hemos'. *Habemos* es forma arcaica de «hemos». La forma *habemos* era todavía frecuente en esta época tanto en la prosa (Comp. el siguiente fragmento de El retablo de las maravillas: «CAPACHO: Todos las habemos visto, señor Benito Repollo» (Cervantes, *Entremeses*, p. 181) como en la poesía, donde servía para ajustar la cuenta silábica. Cfr. «TEODORO: Todo el corazón me tiembla, / si oyó lo que hablado habemos» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 1999-2000); «FIGUEREDO: Una traición habemos descubierto» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada I, v. 111) o «ISABEL: ¿cómo no habemos agora / en el forastero hablado» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 423-424). En la *Historia de la lengua española* de Cano se hace mención también a la alternancia *habemos* / *hemos* que se supone favorecida hasta el primer cuarto del siglo xvii por el, cada vez más infrecuente, uso transitivo del verbo *haber*. De hecho, se hace hincapié en que en Calderón la alternancia *hemos* / *habemos* responde únicamente a razones métricas (Cano, 2004, p. 870).

	nada nos podrá impedir para reñir el hablarme.	730
DON ALONSO	Harelo de buena gana. Fue la causa de llamaros sólo querer estorbaros hablar en esa ventana, que vos quizás forastero podéis dar algún cuidado a quien causa no os ha dado y he querido yo primero para estorballo advertiros.	735 740
DON DIEGO	Muy presto os cuesto cuidado. ¡Y, por Dios, que me ha pesado no os cueste también suspiros! Yo no conozco esa dama y juro a fee de quien soy que ignoro de ella hasta hoy quién es y cómo se llama. Vivir seguro podéis con esta satisfacción, hija de mi obligación, agora pues, ¿qué queréis?	745 750
DON ALONSO	Quiero, pues no ha de importaros cuidado que no tenéis, que la palabra...	
DON DIEGO	No habléis porque ninguna he de daros. Aquel que pide lo injusto de quien lo justo concede será razón que se quede	755

v. 745 *a fee*: siguiendo los criterios de edición establecidos, no se moderniza esta grafía etimológica que convivía con la actual. Tal forma no se volverá anotar cuando vuelva a aparecer en los vv. 782, 1269, 2024 y 2028. En cuanto a esta fórmula, se utilizaba en la época para «afirmar con ahínco o eficacia que no llega a ser juramento y equivale a “a por mi fe”» (*Aut*). Cfr. «GASPAR: Haced lo que os tengo dicho / que si deste golfó salgo / por vos, a fe de fidalgo / y caballero... / de un mayorazgo os haga / dueño, que en Castilla heredo» (Tirso de Molina, *El amor médico*, vv. 2266-2276) o también *No hay bien sin ajeno daño* v. 1814: «A fe que la has hecho buena».

sin lo injusto y sin lo justo.  
 El hombre que es principal 760  
 cuando más bizarro intenta  
 con quedar bien se contenta  
 sin que el otro quede mal.  
 Y no he de darla también  
 porque en aquella ventana 765  
 puede ser que vea mañana  
 a quien me parezca bien.

*Empuñan sus espadas.*

DON ALONSO	Sabré estorbároslo yo.	
DON DIEGO	Yo también sabré reñir.	
TORIBIO	Oíd, ustedes, que oír dicen que a naide dañó. Yo, en quien no se ha reparado, a los dos advertir quiero que ni el mayor caballero me la gana en ser honrado. 775 Dos veces aquí de lado estoy deste caballero por venir con él, primero, y, después, por su criado. Esto es en vuestra mohína 780 lo que a mí me toca hacer, que no es de fee que ha de ser siempre el criado gallina. Y, aunque es dotrina asentada que, si uno pierde el respecto 785 a ciento, ciento, en efecto,	

v. 770 Se ha optado por enmendar el texto base. En él se puede leer claramente «oig ustedes», pero no se ha podido documentar la forma *oig* en ninguno de los corpus electrónicos consultados (CORDE, COMEDIA y CORES). Se consideró también si se podía tratar de una forma de imperativo sin la dental, forma común en algunos verbos de la época como *venid* que aparece *vení* en muchas obras. Pero tal opción parece poco probable, no solo porque, aunque documentable, es muy poco frecuente en la época, sino también porque supondría que la siguiente palabra sería un *gustedes* que no se ha podido documentar. Atendiendo al sentido de la intervención de Julio, se ha optado por corregir el texto.



	con uno saquen la espada, aquesta filosofía no todas veces contenta que el vulgo luego comenta.	790
	Y es agora muy de día y pues yo no me he de ir ni solo te he de dejar, puesto señala y lugar donde esperar y reñir	795
	vendréis un amigo y vos donde con facilidad o disgusto o amistad tengáis los dos siendo dos.	
DON ALONSO	Cuando hablaros presumí estando juntos los dos, a reñir con dos, por Dios, al punto me resolví sin pesar; que lo atrevido	800
	por solo se me sufriera pues, si uno solo estuviera, aún hablara más medido. Demás de que tan honrado nunca pude yo creer	805
	quien con vos debe de ser camarada y no criado. Él tiene mucha razón: vos señalad el lugar donde esto se ha de acabar, cumplirá su obligación.	810
	Un amigo y yo vendremos al puesto donde veáis	815

v. 806 Véase la nota al v. 362.

v. 807 En el manuscrito tras esa palabra aparece tachada la preposición *de*, incluida por error y luego corregida por el mismo copista.

- que lo que aquí me negáis  
allí tomar nos sabremos.
- DON DIEGO      Decís verdad. Los soldados      820  
poco nos desvanecemos,  
por camaradas tenemos  
los que acá llamáis criados.  
Detrás de Atocha os aguardo.
- DON ALONSO      Detrás de Atocha vendré.      825
- DON DIEGO      Pues allí os esperaré.
- DON ALONSO      Pues vos veréis que no tardo.

*Vanse, con que se da fin a la primera jornada. Tiene 830 versos.*

v. 818 En el manuscrito aparecía la forma «nagáis», que no se ha podido documentar y que por sentido parece un error del copista, de ahí que se haya procedido a su corrección. Falconieri también corrige la forma pero no lo anota.

v. 824 *Atocha*: se puede referir tanto a la Puerta de Atocha como a la Glorieta de Atocha. Extraña que sea este el sitio en el que don Diego haya citado a los dos caballeros. En las comedias del Siglo de Oro, suele aparecer el Prado de Recoletos como el lugar donde se llevan a cabo los duelos. Comp. «DON JUAN: [...] yo, que soy interesado / en esta parte, quisiera / que saliésemos afuera / del lugar y que en el Prado / o Puente, sin que delante / tuviésemos tanta gente / mostrásedes ser valiente» (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, vv. 1526-1532), o bien, «LISEO: ¿Tienes qué hacer? LAURENCIO: Poco o nada / LISEO: Pues vámonos esta tarde / por el Prado arriba. LAURENCIO: Vamos / donde quiera que tú mandes. / LISEO: Detrás de los Recoletos / quiero hablarte. LAURENCIO: Si el hablarme / no es con las lenguas que dicen, / sino con las lenguas que hacen» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 1345-1353).

Sobre la Puerta y la Glorieta de Atocha, Herrero indica: «La Puerta de Atocha daba a la hoy llamada glorieta de Atocha y era, naturalmente, vecina del Hospital General, ahora de San Carlos, y a la Galera o reformatorio de Mujeres, que al principio del siglo xvii se edificó anejo al Hospital. Por la Puerta de Atocha salían entre devotos y apicados muchos madrileños a visitar el célebre convento de Dominicos y solazarse en las huertas que extendían en lo que decimos hoy el Pacífico» (Herrero, 1963, p. 228).

Acot. v. 827 Se ha repuesto la «s» del plural en «versos» que aparece en el manuscrito en singular. Este número de versos no se corresponde con el que realmente tiene la primera jornada, que son en realidad 827. Ya se ha advertido por medio de las notas tras los versos pertinentes que fallos en las rimas permiten deducir lugares en los que probablemente al menos un verso ha sido elidido. Sin embargo, el total de todos estos casos es de nueve versos y, por lo tanto, sumados a los 827 versos del manuscrito, supera ese número de 830 versos que señala la acotación.





topé a un amigo y volví,  
 llegué y la espada saqué. 835  
 Eran hombres de valor  
 y todos, esto es verdad,  
 cualquiera sin vanidad  
 pueden pensarse el mejor.  
 Gente infinita llegó 840  
 con voces, armas y ruido,  
 a tiempo que el uno herido  
 de una estocada salió.  
 Y, como vimos venir,  
 fuese piedad o malicia, 845  
 apellidando justicia  
 a que poder resistir  
 era imposible, impedidos  
 solo de venir tratamos  
 a Madrid, donde llegamos 850  
 de ninguno conocidos.  
 El amigo despaché  
 que honrado me acompañó,  
 mi cuidado te buscó  
 en casa, donde te hallé. 855  
 O muera o tenga salud  
 no es cosa agora que importe.  
 La confusión de la corte  
 nos libra de la inquietud  
 que pudiéramos temer. 860  
 Si tuvo culpa doña Ana  
 de hablar a la ventana,

v. 839 *pueden*: se ha producido en el fragmento una concordancia *ad sensum*, por ello el verbo aparece en plural ya que se entiende que se refiere a «hombres» pese a que el sujeto sea «cualquiera».

v. 848 En el manuscrito aparece «impedido» en singular; sin embargo, el sentido de los versos, ya que este participio se refiere a un sujeto plural, junto con el hecho de que se las redondillas en este caso mantengan una rima en consonante, justifica que se haya corregido la forma por un plural. Falconieri también realiza la misma corrección aunque no lo anota.

v. 862 *parlar*: «Hablar. Regularmente se toma por hablar con exceso o expedición» (*Aut*). Comp. «BEATRIZ: Di, ¿cuál? CASTAÑO: A mí me han hablado / que de un

- de ella lo podrás saber.  
 Los hombres no sé quién son  
 tampoco quién soy sabrán, 865  
 a la calle volverán  
 y sabremos su intención.
- DON ANTONIO Después de que agradecer  
 esta fineza es tan justo,  
 me has dado el mayor disgusto 870  
 que me puede suceder.  
 ¿Doña Ana qué ha de pensar?  
 Pensará doña Ana bien  
 que la está adorando quien  
 viene su reja a celar; 875  
 dirá que esta bizarría  
 mi enojo te aconsejó.
- DON ALONSO No dirá tal, porque yo  
 diré que la culpa es mía,  
 tampoco que fue licencia 880  
 que nuestra amistad me dio  
 pues, con menos causa, yo  
 sé aliñarme una pendencia  
 y cuando con más enfado  
 lo mire y con más pasión, 885  
 dirá que fue la ocasión  
 ser tu amigo y ser honrado.  
 Y si nada desto fuere  
 bastante a satisfacer,  
 ¿qué la tengo yo de hacer? 890  
 Que diga lo que quisiere.
- DON ANTONIO Que la quiero ha de pensar.
- DON ALONSO ¿Qué importa si no la quieres?
- DON ANTONIO Nada, pero a las mujeres...







DOÑA INÉS	No piense, según es vana su libertad presumida, que ha sido aquesta salida diligencia de mi hermana.	940
BEATRIZ	Menos pudiera pensallo, descubiertas, con no hablalle.	945
DOÑA INÉS	Por aquesta misma calle vuelven. Beatriz, calla.	
BEATRIZ	Callo, pero es notable rigor que dél te hayas de encubrir y que no puedas salir ni aun a la Calle Mayor.	950
DON ALONSO	No es malo el garbo, por Dios, de las señoras tapadas, venir quieren como honradas. Dos vienen y estamos dos. Si ustedes quieren servirse, que no es muy grande el delito, de enseñarnos un palmito,	955

recurre este sistema para zafarse de la vigilancia de su hermano en *La dama duende*, y el personaje da incluso título a una comedia de Calderón, *El escondido y la tapada*. Respecto a este uso de la moda época, Sempere y Guarinos, el ilustrado de principios del XIX, en su *Historia del lujo y las leyes suntuarias en España* explicará que lo que en principio fue una manera de recato y de evitar el reconocimiento de la mano de donde provenían «muchas limosnas y otras buenas obras» se convirtió en un sistema de ocultamiento para las mujeres que tapadas podían llevar a cabo actuaciones poco honestas sin ser reconocidas, de tal modo que en 1590 surgió ya una ley suntuaria por la que se prohibió este tipo de indumentaria (Sempere, 2000, p. 281). Sin embargo, parece que tal prohibición no fue efectiva, pues se repitió en sucesivas leyes como la de 1594, 1600, 1639, e incluso, reinando ya Carlos III, en 1770 (Deleito, 1966, pp. 287-289).

v. 951 *Calle Mayor*: «La Calle Mayor comenzaba a llamarse así a partir de Platerías [...] La nota característica de la gran calle era la riqueza de su comercio» (Herrero, 1963, pp. 184-185). Este hecho le hacía ser una calle concurridísima de transeúntes. Comp. «LEONOR: ¡Calle Mayor! ¿Tan grande es / que iguala a su nombre y fama? / DOÑA CLARA: Diréte por qué se llama / la Calle Mayor. LEONOR: Di pues. / DOÑA CLARA: Filipo es el Rey mayor; / Madrid su Corte, y en ella / la mayor y la más bella / calle, la Calle Mayor: luego ha sido justa ley / la Calle Mayor llamar / a la mayor del lugar, / que aposenta el mayor Rey» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 460-472).

- quiero decir descubrirse,  
tendrán un muy lindo rato 960  
que somos muy entendidos.  
No somos desvanecidos  
y en esto que llaman trato  
muy cuerdos, aunque muy vanos  
de tratar siempre verdad, 965  
que la llaman necedad  
los señores cortesanos.
- DOÑA INÉS Y vos, el mi caballero,  
tan mudo y tan detenido  
¿sois callado presumido 970  
o ignorante forastero?
- DON ALONSO Mi natural embarazo  
ha sido causa, señoras,  
de que cortedad parezca  
lo que es cordura forzosa 975  
y, en fin, no enamoro a tiento.  
Y, aunque es verdad que las sombras

v. 961 *entendidos*: «Vale también sabio, capaz, docto, versado y experimentado. Es hispanismo, pero muy frecuentemente usado y corresponde a lo mismo que inteligente» (*Aut*). Comp. «CABELLERA: si torea, es Cantillana; / es un Lope si hace versos; / es agradable, cortés, / es entendido, es atento» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 307-310).

v. 962 *desvanecidos*: «envanecidos, vanidosos, presuntuosos». Cfr. «MIRENO: Como el bruto / en esta ocasión he sido, / en que la estatua iba puesta, / haciéndola el pueblo fiesta, / que loco y desvanecido / creyó que la reverencia, / no a la imagen traía / sino a él solo se hacía» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada II, vv. 1118-1125).

v. 964 *vanos*: «Significa también arrogante, presuntuoso u desvanecido» (*Aut*). Comp. «CLARA: Él, muy vano, / creído de su soberbia, / pesará que tiene lance» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1066-1068).

v. 968 *el mi*: esta construcción de artículo más posesivo si bien todavía se podía escuchar en algunos lugares, se utilizaba en las comedias del Siglo de Oro o bien con intención de caracterizar un lenguaje arcaico, o bien para mostrar el habla propia de determinadas zonas dialectales (Salvador, 1992, p. 49).

v. 976 *a tiento*: «Metafóricamente vale dudosamente, sin certeza y clara comprensión» (*Aut*). Como las damas van tapadas, don Alonso se excusa de no galantearlas aduciendo que él no enamora sin tener conocimiento certero y claro de cómo son las damas. Cfr. «MONTROYA: ¿Sélo yo? Llégate a mí, / desátame ese cordel / que me tiene

	dicen lo que son las luces, luz cubierta es peligrosa.	
DOÑA INÉS	No culpo yo que advertido desconfiéis de nosotras mal seguro de las damas que suelen correr la costa. La profesión y el estado nos distinguen y, aunque hermosas, no somos ni procuramos tan lúcida vanagloria con hombre de tal verdad. Fuera una necia, una tonta, la que el manto se corriera para quedar vergonzosa.	980     985   990
DON ANTONIO	No pienso que he dicho cosa que tanto enojo os merezca y si estar tan rigurosa con quien ni primero intento...	995

*Pónense hablar aparte los dos.*

estropeado, / mientras mis dichas te cuento. / GABRIEL: Pues desataréte a tiento» (Tirso de Molina, *Amar por señas*, jornada I, en COMEDIA).

v. 982 *mal*: «Corresponde algunas veces a *poco* o *muy poco*» (*Aut*). Cfr. «DOÑA ÁNGELA: Sí, que quiero neciamente / mirar qué ropa y alhajas / trae. ISABEL: Soldado y pretendiente, / vendrá muy mal alhajado» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 820-822).

v. 983 *correr la costa*: no se ha podido documentar esta expresión en ninguno de los diccionarios de la época y no se entiende qué significa en este fragmento.

v. 994 Este verso no rima como debería con el v. 991. Sí que lo hace en cambio el v. 992. Por otra parte, el hecho de que el v. 992 rime luego con el v. 994, da pie a pensar que antes de este v. 992 debió haber un verso que el manuscrito no recoge.

v. 995 *primero*: «primer»; pese a que en la época ya se pueden documentar casos de la forma apocopada «primer», en la lengua del Siglo de Oro era habitual no utilizar la forma «primero» aunque tal adjetivo se anteponga al sustantivo. Tal vacilación la ejemplifica esta misma comedia donde se puede encontrar en dos ocasiones más la forma «primero» (vv. 1062 y 2541) y en otras tres la forma apocopada (vv. 700, 1104 y 1118) . Cfr. «VENTURA: ¡Al primer tapón zurrapas! / ¡Perdido a la primer treta! / ¡En tierra al primero golpe, / y al primer lance babera!» (Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, 2005, vv. 297-300).

- DON ALONSO Yo, mi bien, sin ser grosero  
ni mentiroso, celosa  
tengo el alma de mí mismo.
- BEATRIZ Hay mentira más graciosa,  
¿habeisme visto otra vez? 1000
- DON ALONSO Esos ojos no son otros  
de los que he visto hasta [a]hora,  
no son otras esas manos  
y toda vos no sois otra.
- BEATRIZ Otra soy.
- DON ALONSO Pues eso basta. 1005  
¡Mujer nueva, linda cosa,  
porque ninguna me agrada  
por linda como por otra!
- DOÑA INÉS Ea, vámonos que es hora.
- BEATRIZ Dices bien, ya te he entendido. 1010
- DOÑA INÉS Vivo en la calle de Atocha  
y pues la calle y la casa  
os he dicho y no os importa,  
no nos sigáis, por mi vida.
- DON ANTONIO Es la obediencia forzosa, 1015  
como forzoso el sentillo.

*Apártanse.*

v. 996 También delante de este verso se puede suponer por la falta de rima con el v. 964 que el manuscrito elide otro verso acabado en *-o a*.

v. 1001 La falta de rima con el v. 999 permite deducir que se ha elidido un verso.

v. 1009 El hecho de que este verso rime con el inmediatamente anterior y que a su vez la rima continúe con el v. 1011, da a entender que entre el v. 1008 y el 1009 se ha vuelto a producir en el manuscrito la elisión de un verso.

v. 1011 *calle de Atocha*: esta calle, junto a la calle Mayor, era una de las más prestigiosas de la época y gozaba fama por ser un calle ancha en la que vivían nobles e insignes familias (Herrero, 1963, p. 406).

v. 1012 Tras «calle» aparece «de Atocha» un error, por *saut du même au même*, del que el mismo copista se percató y que corrigió tachándolo.

- ¡Qué falsas y qué contentas  
quedarán estas señoras  
de que no las conocimos!
- DON ALONSO      ¡Qué sea una mujer tan boba      1020  
que esté hablando en voz y grito  
y solo con que se ponga  
el manto sobre la cara  
quieren que no la conozcan!
- Vanse los dos.*
- DOÑA INÉS      ¿No ha sido cosa graciosa      1025  
no conocernos, Beatriz?
- BEATRIZ      Harto más graciosa cosa  
sería que, conocidas,  
disimulasen agora.
- Salen por otro lado don Diego y Toribio.*
- TORIBIO      En fin vuelves a la calle.      1030
- DON DIEGO      Pues, ¿qué Toribio he de hacer?
- TORIBIO      Que dicho está no volver  
y quieres luego que calle...  
Y muy triste y muy preplejo

v. 1017 La falta de rima con el v. 1015 permite considerar que se ha suprimido al menos un verso entre el v. 1016 y el 1017.

v. 1021 *en voz y grito*: no se ha podido documentar esta fórmula en los diccionarios de la época. Por el contexto, sin embargo, se puede deducir que don Alonso quiere dar a entender que, pese a ir tapadas doña Inés y Beatriz, eran fácilmente reconocibles como si lo estuvieran diciendo a gritos. Se trataría por lo tanto de una frase hecha equivalente a *a voz en grito*: «modo adverbial que vale en alta voz o gritando» (*Aut*).

v. 1025 Como ha sucedido en ocasiones anteriores, el que este verso rime con el inmediatamente anterior permite deducir, que una vez más se ha elidido un verso anterior al que se anota.

v. 1030 *En fin*: «Finalmente, últimamente» (*Aut*). Comp. «LAURO: Pero cesó el alboroto / porque, aunque era moza y bella / la reina, un mal repentino / dio con su ambición en tierra. / Murió, en fin; gocé el gobierno / portugués sin competencia» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada tercera, vv. 145-150).

v. 1034 *preplejo*: no se ha podido documentar esta forma con metátesis en ninguno de los diccionarios de la época ni tampoco en los corpus CORDE, CORES y COMEDIA. Probablemente sea error del copista.

- galán sin saber de quién, 1035  
dices ya que quieres bien.
- DON DIEGO Yo no te pido consejo.
- TORIBIO Si tú no le has de tomar,  
¿para qué me traes contigo,  
no más de para testigo 1040  
deste tu amor singular?  
¿O aguardar el invencible  
brazo que aun pienso que tarda  
de aquel caballero guarda  
de la puente de Mantible? 1045
- BEATRIZ Este es aquél que llegó  
cuando entrasteis al jardín  
y este, señora, es, en fin,  
a quien don Alonso habló.  
¡Oh, quién, señora, le viera 1050  
de tus ojos mariposa;

v. 1038 Tras la preposición «de» aparece tachado el verbo «poner».

v. 1045 *de aquel caballero guarda / de la puente de Mantible*: se está comparando a don Alonso con quien se han retado en duelo, al poderoso gigante Fierabrás, cuyo nombre traducido significa precisamente «el de brazo feroz». Según el ciclo carolingio, Fierabrás vigilaba el Puente Mantible y obligaba a todo aquel que quería cruzarlo a que le pagasen doncellas, perros de caza halcones y otros tributos. Este motivo carolingio y la victoria de Carlomagno sobre el gigante, dio lugar incluso a una comedia caballeresca de Calderón que lleva precisamente como título *La puente de Mantible*. Por otra parte, este fragmento nos vuelve a enlazar la comedia con el *Quijote*, con el conocido episodio del bálsamo de Fierabrás (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, parte I, capítulos 10, 17 y 49). Comp. «CORAL: Pasadizo ratonera/ es el nuestro. No se llama / sino el puente de Mantible, / pues que le guardan jayanes» (Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, vv. 2620-2623).

v. 1046 Antes del pronombre aparecía un artículo «el». Aunque la construcción parece propia de la época, se ha optado por la supresión de este artículo para mantener la regularidad métrica, ya que conservándolo se obtendría un verso eneasílabo. En la edición de Falconieri también se realiza la supresión pero no se anota.

v. 1051 El tópic petrarquista del amante como mariposa que busca sus propia muerte acercándose al fuego que es asimilado a la dama o, como en este verso, a sus ojos, se repite con frecuencia en la lírica y en las comedias del Siglo de Oro. Ejemplos de este tópic en el teatro se documentan en Lope de Vega: «Como mariposa llevo / a estas horas, deseosa / de tu luz... No mariposa, / fénix ya, pues de una suerte / me da vida y me da muerte / llama tan dulce y hermosa» (*El caballero de Olmedo*, vv. 1060-1065); Calderón: «LUIS: Esta es la causa, porque desta suerte / yo mismo tengo mi muerte; /

- y, en el jazmín y la rosa  
de tu verde edad primera,  
resucitar y morir  
sin aliento en tu rigor! 1055  
¿Que de tu hermana el amor  
quién le ha de poder sufrir?  
¿Por qué ha de querer a quien  
siempre ofendiéndola está?
- DOÑA INÉS      Calla, Beatriz, que él será 1060  
                         otro al primero desdén.  
                         Mas, pues es guerra el amor  
                         donde el ardid no es vileza.  
                         Escucha, Beatriz, que empieza  
                         con unos lejos de honor: 1065  
                         Caballero, a mí me importa  
                         y a vos el desengaños  
                         y porque llegar a hablaros  
                         (mal mi enojo se reporta) [*Aparte.*]  
                         no estiméis desvanecido, 1070

de suerte que, corrido, amante y necio, / vengo a entrar por las puertas del desprecio; / con vuelo que la luz penetrar vi / galanteo mi muerte, mariposa» (*No hay burlas con el amor*, vv. 595-600); Rojas Zorrilla: «LUIS: [...] yo soy el que mereció / sacrificarse a tus llamas, / si no la ciega mariposa, / atrevida salamandra» (*Entre bobos anda el juego*, vv. 2223-2226); y Tirso: «PASTRANA: Sí, mas ¿no fuera mejor, / ausentándonos más lejos, / tomar los sabios consejos / que al prudente da el temer / y no hacer que tu amorosa / cual la ciega mariposa, / que la llama peligrosa / ronda, enamora y pasea / hasta que a su luz sutil / muere, cuyo ejemplo iguales» (*Marta la piadosa*, vv. 389-398). O también en la poesía de Góngora que en sus *Soledades* hace referencia al hecho de que la muerte de la mariposa se produce entre las llamas («El can ya, vigilante, / convoca despidiendo al caminante, / y la que desvaída / luz poca pareció, tanta es vecina, / que yace en ella la robusta encina / mariposa en cenizas desatada» (*Soledad primera*, vv. 84-89). En esta comedia el motivo se repetirá de nuevo en el v. 2062.

v. 1061 *primero*: «primer», véase la nota al v. 995.

v. 1065 *lejos*: la dama está jugando aquí con el significado pictórico del término, es decir, va a pintar con palabras, como apartado de la figura principal, unas referencias sobre el honor para disimular lo que siente frente al caballero. Se vuelve a utilizar el vocablo como término puramente pictórico y sin ningún valor metafórico también en esta misma comedia, en el v. 2225. Comp. «PEDRO: Aunque esté vuestra pintura / en borrón, tiene unos lejos / dentro, que el alma retrata, / que casi son unos mismos» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 525-528).

v. 1070 *desvanecido*: véase la nota al v. 962.

- entended que lo ocasiona  
no vuestra buena persona,  
mas saber por qué atrevido,  
con qué motivo o qué fin.  
No es esta parte decente, 1075  
que puede escucharnos gente.  
Esa puerta del jardín  
abre, Beatriz. Entraremos.  
Toma la llave. A doña Ana
- Dale una llave. Éntrase Beatriz.*
- avisa porque a mi hermana 1080  
de todo cuenta la demos  
que yo... ¿de qué os escusáis?
- DON DIEGO De nada que obedecer.  
(Mas, ¡qué rigor!) Pero el ver [*Aparte.*]  
que tan enojada estáis. 1085  
(¡Notable mujer, por Dios!) [*Aparte.*]
- TORIBIO Ten valor, pléguete Cristo,  
mire que moros ha visto.
- DOÑA INÉS También, hidalgo, entrad vos.
- TORIBIO Naide dude mi hidalguía, 1090  
que, según lo que aquí pasa,  
debe de ser esta casa  
alguna chancillería.

v. 1087 *pléguete Cristo*: se trata de una expresión similar al actual «por Dios». Cfr. «DON FERNANDO: Entrar adentro contigo / y que vuelvas a abrazarme. / DOÑA INÉS: Hermano, interés es mío. / Toma los brazos y el alma. / TACÓN: (Aparte a don Fernando) Aprieta, pléguete Cristo, / pues tienes dispensación» (Moreto, *El parecido en la corte*, vv. 982-987).

v. 1093 *chancillería*: «Audiencia, tribunal superior, donde, a más de todos los pleitos y causas que en él tienen principio, va en apelación las sentencias criminales y civiles de todos los jueces de las provincias, que están dentro de su territorio: como corregidores, alcaldes mayores y demás justicias ordinarias. También conoce de pleitos de hidalguía, propiedades de mayorazgos y otros» (*Aut.*) Comp. «CONDE: No puedo negar el deudo; / que es la prueba peregrina / bastante a ejecutoriarse / en cualquier chancillería» (Tirso de Molina: *La gallega Mari-Hernández*, jornada III, en COMEDIA).



*Éntranse. Salen por otra puerta doña Ana y Beatriz.*

DOÑA ANA	¿Qué importa, di, que doña Inés intente en mi mal los remedios de ignocente,	1095
	si de cualquiera modo todo lo siento y lo padezco todo? Yo lloro escarmentada, quiero ofendida y adoro despreciada;	
	y en mi afán amoroso	1100
	más le quisiera ingrato, que quejoso. Bien como flor temprana, que en el primer albor de la mañana los dulces ruiсеñores	
	por reina la saludan de las flores,	1105
	siendo el rocío, si el carmín deshoja, o púrpura nevada, o nieve roja, y a tantas luces esplendor consiente cuantas esparce en rayos el oriente.	
	Y a la primera luna,	1110
	túmulo infausto la festiva cuna, pierde el color y la hermosura pierde; pálido yace cuanto nació verde. Advertida en sus mismos esplendores, que hay efímeras luces como flores,	1115
	así yo, flor temprana en el primer albor de mi mañana, blasonaba arrogante con púrpura fragante.	
	La campaña adornando como el viento,	1120
	juzgué límite corto un elemento pues daba, con la estampa de mis güellas,	

v. 1095 *ignocente*: aunque esta forma no viene recogida en ninguno de los diccionarios de la época, sí que muestra (como confirma el que se documente tanto en el CORDE como en el CORES) una variante de pronunciación por ello se ha optado por mantenerla sin modificación.

v. 1115 No se ha podido documentar en ningún diccionario ni tampoco en ninguno de los corpus electrónicos la forma «equímeras» que aparece en el manuscrito por ello se ha procedido a sustituirla por la forma «efímeras».

- al campo flores, como al cielo estrellas.  
 Mi belleza, ofendida,  
 muere a manos de un hombre que la olvida. 1125  
 Cuanto verde nació pálido yace,  
 sin más razón que muere porque nace.  
 Violeta muere la que nace rosa,  
 que la que es desdichada no es hermosa.  
 Como estuviera amante, aunque celoso, 1130  
 yo hiciera mi cuidado venturoso.
- BEATRIZ                   ¿Qué sabes tú si en don Antonio ha obrado  
 lo que ya don Alonso habrá contado?  
 Mas puede ser que nada le haya dicho,  
 que el don Alonso es hombre de capricho 1135  
 y pues tuvo pendencia  
 pecara don Antonio en reincidencia.  
 Satisfacción pretende el ofendido  
 y la costa sacar de lo reñido.
- DOÑA ANA               Mal advertida en esos desconuelos 1140  
 no sabes qué es amor ni qué son celos.
- BEATRIZ               Si tú, señora, causa no le has dado,  
 ¿qué importa que su amigo, aconsejado  
 de su necia locura, en la ventana  
 dos hombres viese hablando esta mañana? 1145  
 ¿Y qué, que los sacase  
 de tu calle que libres los hablase?  
 Todos cuatro están buenos.  
 Siempre del rayo nos avisan truenos  
 y puesto que es primero 1150

v. 1137 Se ha corregido la forma «reecidencia» que se leía en el manuscrito por «reincidencia» puesto que la palabra que aparece en el manuscrito no es recogida en ningún diccionario ni documentada en el CORDE o en el CORES.

v. 1139 *costa*: «El gasto o expensas que se hacen en alguna cosa» (*Aut*). Cfr. «SERAFINA: Mas, no; vamos a las bodas; / que razón es, pensamiento, / pues que la costa pagamos, / que a mi costa nos holguemos» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada II, vv. 967-970).

v. 1145 En el manuscrito por error aparece la forma en singular «hombre». Falconieri corrige la forma por el plural pero no indica que ha realizado tal corrección.

- herir terrible que avisar severo,  
y su rigor violento,  
es primero castigo que escarmiento.  
Ofender no te quiso  
quien solo amedrentó con el aviso. 1155
- DOÑA ANA      Nunca tan libre lo discurre el miedo.  
Dos veces ofendida en mi amor quedo;  
mi voluntad celosa desconfía;  
mormure el vulgo la ignocencia mía.  
Yo, en mi opinión constante, 1160  
prosigo honrada lo que quise amante.  
La que aprecia la gloria de ignocente  
consúltese a sí misma antes que intente  
que o se alargue en su afecto, o se reprima.  
Si el ser honrada estima, 1165  
de mi amor y mi honra lo colijo,  
ha siempre de querer porque lo dijo.
- BEATRIZ      No digo yo, señora, que no quieras,  
pero que ni te afijas ni te mueras;  
que tengan igualdad estos desvelos, 1170  
y, si celos te da, que le des celos.  
Si, como he dicho, le topé esta tarde.  
Pero, vamos, no aguarde  
tu hermana y mi señora.  
Ya está en el jardín.

v. 1151 Tras la palabra «herir» en el manuscrito aparece tachada la errónea repetición de la palabra «primero» que cerraba el verso anterior.

v. 1159 *mormurar*: «Véase *murmurar*» (*Aut*) En el texto no se produce vacilación con la forma *murmurar* y solo aparecen diferentes formas flexionadas de *mormurar* (vv. 1156, 1159 y 2363).

v. 1161 En el manuscrito aparece la forma verbal «prosigo» que se ha optado por corregir.

v. 1175 Se ha corregido el manuscrito donde aparecía la forma «estás», pues Beatriz parece referirse a don Diego y no dirigirse a doña Ana. En la edición de Falconieri también se corrige esta forma pero no se anota.

DOÑA ANA	Pues calla agora.	1175
	<i>Sale don Diego y Toribio.</i>	
DON DIEGO	Ya pues que he satisfecho y nada que os ofenda tengo hecho; perdonad, mi señora, tanto sol, tantas luces, tanta aurora, la atención más constante hará grosera.	1180
DOÑA ANA	La lisonja agradezco.	
DON DIEGO	Digo, señora, pues que os obedezco.	
DOÑA INÉS	Junta, Beatriz, la puerta; esa ventana de la calle abierta puedes dejar, pues ya ha anochecido. No traigas luz.	1185
BEATRIZ	Ya yo te he obedecido que hay gente que mormura cuando pasan de un pequeño candil la luz escasa.	

Acot. v. 1176 Era relativamente frecuente este tipo de falta de concordancia en las acotaciones de las comedias de la época. Se ha comentado en especial el fenómeno en la obra de Lope de Vega, donde, por ejemplo, en una acotación de *El perro del hortelano* aparece «*Sale Fabio, Dorotea, Marcela, Anarda*» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Acot. v. 153). Para encontrar más ejemplos de verbo en singular con sujeto plural, véase Keniston, 1937: §36.422 (pp. 484-485) y §36.432 (p. 485).

v. 1179 La equiparación de la dama con el sol, la luz o la aurora es uno de los tópicos de la lírica del Siglo de Oro. Más en concreto en la obra de Calderón el sol además se convierte en un símbolo polivalente que hunde sus raíces en el neoplatonismo de Ficino. La mujer equiparada al sol, que a partir de las teorías de Copérnico es concebido como centro del Universo, se convierte en símbolo de la belleza y bondad capaz de irradiar la luz que lo ilumina a todo. De ahí, que esta metáfora se convierta en generadora de otras: la dama es aurora con que se inicia el día, la dama son rayos, luces iluminadoras, o el amante es girasol que sigue a la dama constante (Valbuena, 1977, pp. 106-118). Una variante de esta última metáfora la encontramos también en esta comedia en los vv. 2268-2269, los ojos de la dama se equiparan a dos soles a los que sigue constante el amante, por su ardor amoroso equiparado también a otro sol.

v. 1180 Como anota también en su edición Falconieri, el fallo en la rima hace posible que en este fragmento se elidiera un verso anterior o posterior a este.

v. 1185 Se ha reconstruido lo que se puede entender como una vocal embebida, ya que se había suprimido el verbo auxiliar «h». Falconieri también la reconstruye pero no lo anota en su edición.



a la mi faltriquera 1215  
y siempre verdadera  
y nunca miserable,  
con nombre de mujer cosa admirable,  
cuanto tiene halagüeña  
da de mi mano a la primera seña. 1220  
Usted no lo tendrá por bobería  
que el hombre vaya a la pastelería  
y, si dos cuartos tengo,  
uno de a ocho a la hambre la prevengo;  
si cuatro, uno de a medio, 1225  
así mi hambre próvida remedio.  
Pero, si tengo un cuarto,  
también me satisface uno de a cuatro,  
pues sepa que estos mismos pareceres  
el hambre me remedian de mujeres. 1230  
Si es poquito el dinero,  
lo más barato quiero;  
si es tanto que su guarda pide llave,  
una moza amponaza bien me sabe;

v. 1215 *la mi*: consúltese nota al v. 968.

*faltriquera*: «La bolsa que se trahe para guardar algunas cosas, embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mujeres a un lado y otro, y en los dos lados de los calzones de los hombres, a distinción de los que se ponen en ellos un poco más adelante y en las casacas y chupas para el mismo efecto, que se llaman bolsillos» (*Aut*). Cfr. «CASTAÑO: [...] Un sereno he topado / en aquesta faltriquera; / también me le he de plantar» (Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa*, vv. 2426-2428).

v. 1220 Nótese el forzado hipérbaton producido en este verso donde el complemento del nombre, el sintagma «de mi mano» va antepuesto al sintagma cuyo núcleo es el sustantivo «seña»: «da a la primera seña de mi mano».

v. 1223 *cuarto*: «Especie de moneda de cobre que corre y pasa en Castilla. Su valor actual es cuatro maravedís» (*Aut*). Comp. «SACRISTÁN: «Como es propio de un soldado / Que es sólo en los años viejo, / Y se halla sin un cuarto / Porque ha dejado su tercio» (Cervantes, *Entremeses*, p. 146).

v. 1224 *uno de a ocho*: se está refiriendo a una moneda común en los reinados de Felipe II y Felipe III: a un real de a ocho. Cfr. «CASTELLANO 1: ¿No será más de admirar, / para Castilla, enseñar / un real de a ocho y en plata?» (Tirso de Molina, *Antona García*, jornada III, en COMEDIA).

v. 1226 Nótese el hipérbaton: «así remedio mi hambre próvida».

v. 1234 *amponaza*: aumentativo femenino de la forma «ampón», recogido «ham-pón» en el *Aut*, donde se le da el significado de «hueco, ancho, pomposo».

- mas, si no tengo blanca, 1235  
 aguardo de pecar la puerta franca.
- BEATRIZ Pues yo, que nunca me he desvanecido,  
 más que loca bellaca he parecido  
 Virgen siempre. Mi gusto,  
 muy a lo mercader por precio justo, 1240  
 ajustando a la costa mi ganancia,  
 vendo el favor de menos importancia.
- TORIBIO ¿Nunca fiado vendés?
- BEATRIZ No, que es el fiar moneda de duendes.

v. 1235 *blanca*: como ya se explicó en la anotación al v. 108 de este modo se denominaba a un tipo de moneda, de ahí que hoy la expresión «estar sin blanca» se utilice para indicar que no se tiene dinero.

v. 1236 *puerta franca*: «Se llama la entrada o salida libre que se concede a todos sin excluir a ninguno de los que podían tener impedimento para entrar o salir» (*Aut*). Comp. «MONTTOYA: [...] y, acostándonos repletos / en dos magníficas camas, / despertamos alas trece, / hallamos la puerta franca / y, atravesando salones, / dignos todos de un patriarca, / nos hallamos a la vista / de tres duques, tres madamas / y tres mil encantamientos» (Tirso de Molina, *Amar por señas*, jornada II, en COMEDIA).

v. 1243 *vendés*: esta forma ya minoritaria en el siglo XVII, convivía con la actual, así lo atestigua esta propia comedia en la que sólo en una ocasión aparece esta forma verbal, en todas las demás ocasiones la terminación verbal será en «-éis». Explica Menéndez Pidal como a partir del siglo XV las formas llanas como «amades» o «queredes» perdieron la consonante sonora intervocálica dando como resultado las formas «amaes» o «queréis». Sin embargo, también a partir del siglo XV, y sobre todo durante el siglo XVI proliferan contracciones vulgares para la forma vos como «amás» o «querés» que en la actualidad todavía se conservan en Argentina y en algunas zonas de Chile (Menéndez Pidal, 1973, p. 278 y pp. 299-300).

v. 1244 *moneda de duendes*: pese a que esta expresión se halla recogida con la siguiente definición: «Llaman vulgarmente a los maravedís, tarjas, medios reales de plata y otras monedas endebles, porque como los duendes tan aprisa se ven como se esconden, así las monedas desta calidad se desaparecen entre los dedos» (*Aut*), parece que en este contexto Beatriz no quiere dar a entender que las monedas que se prometen de fiado tienen poco valor sino más bien que nunca se llegan a ver de verdad. Es decir, que se avendría más con la frase que recoge Correas: «Dineros son de duende. Los soñados, que no lucen y se desvanecen». De hecho, Covarrubias en su diccionario recoge la expresión «tesoro de duendes» y explica como en la época se creía que los tesoros de los duendes una vez hallados perdían cualquier valor pues se transformaban en carbón. En este mismo sentido además se encuentra esta expresión usada en un entremés de Benavente, *El casamiento de la Calle Mayor*, en el que se lee: «SALINAS: Y a mí del más desechado, / pues me arrojan en la calle. / BERNARDA: Dalle que dalle, / moneda de duende. / Calle, Prado, que no le entiende. / SALINAS: Pues ¿qué le atormenta, / que este Prado

Es el fiar tan grande desconcierto, 1245  
 que casi güele siempre a perro muerto;  
 y solo pudo hacer mayor pecado  
 Judas.

TORIBIO                                   ¿Por qué?  
 BEATRIZ                                   Con vender fiado.  
 DOÑA ANA                               Poco la herida sería.  
 TORIBIO                                 Al soslayo fue un araño. 1250  
 DON DIEGO                               No fuera mayor la mía.  
 DOÑA INÉS                             ¿Es la vuestra muy de muerte?  
 DON DIEGO                             Sí, si vos no me dais vida.

no la contenta? / JERÓNIMA: Dinerito le quiero yo, / que Pradito no» (Quiñones, *Entremeses completos*, vv. 109-117).

v. 1245 *grande*: la forma sin apocopar más antigua se conservaba durante el Siglo de Oro y convivía con la actual forma «gran» utilizada ante sustantivos en singular. Comp. «DON LUIS: [...] que no estuviera, / estando herido mi hermano / yo con tan grande paciencia» (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 268-270). En esta misma comedia se puede constatar tal alternancia pues junto al otro caso de forma plena se puede documentar también un caso de apócope («gran pesar» v. 448). Se debe tener en cuenta que probablemente una mayor permanencia de estas formas se dé en los textos poéticos ya que permiten ajustar el cómputo silábico.

v. 1246 *perro muerto*: «Se toma también por el engaño u daño que se padece en algún ajuste o contrato o por la incomodidad u inconveniencia que se tiene, esperando por mucho tiempo a alguno o para que ejecute alguna cosa y suelen decir *dar perro u perro muerto*» (*Aut*). Comp. «MOSCÓN: Jura y no paga deudas de criados, / porfiado donde haya porfiados; / que con astucia y traza peregrina / un perro muerto daba a cada esquina» (Mira de Amescua, *No hay burlas con las mujeres*, jornada II, en COMEDIA).

v. 1247 *Judas*: el fragmento se refiere al hecho de que Judas vendió de fiado a Jesús, puesto que fue tras su traición cuando recibió las 30 monedas de plata que luego rechazó antes de suicidarse (Glaser, 1954, pp. 39-62).

Pese a la diéresis inserida en la última palabra, es un verso corto, un decasílabo en vez de los endecasílabos anteriores, sin embargo, la rima no falla.

v. 1250 *araño*: «La señal que deja el rascuño o rasguño en la carne rompiendo ligeramente el cuero o pellejo con la uña» (*Aut*). Comp. «Ya te conocen en Flandes, / en Corfú y Ingalaterra / por soldado del araño, / pues como gato peleas» (Enríquez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, p. 249, en CORDE).

v. 1251 Este verso junto con los dos anteriores probablemente formaban parte de una redondilla de la que se ha perdido un verso que rimaría con el 1250 y que estaría situado o bien antes o bien después de él.





con las dos; con otro, al otro lado,  
está Beatriz. Deste jazmín cubierto,  
quiero escuchar.

DON DIEGO De vuestros ojos muerto,  
logro mayor el que os adora alcanza: 1290  
en morir otra vez de una esperanza.

DOÑA ANA La que os deja adorar os favorece.

DON ANTONIO ¡Ah, infame!

DOÑA INÉS Ya merece  
quien licencia de amar ha conseguido

DOÑA ANA Y ya que no es amado es permitido. 1295

DON ANTONIO ¡Ay! ¿Ingrata ya le admites?  
Cerca estás de querer pues que permites.  
Aunque fácil agora elirme fuera,  
sin que nadie me viera,  
ni a quien soy ni a mi rabia lo concedo, 1300  
que la mucha cordura es casi miedo.  
Hame ya amenazado  
y en mí, si no me ha visto, habrá pensado.  
No es mejor aguardar. ¿Qué me resisto?  
Muchos me han visto pues que yo me he visto. 1305

*Sale don Antonio de donde estaba.*

DOÑA ANA Jesús, ¿qué ruido es aquel?

BEATRIZ De entre los jazmines sale  
un hombre y hacia nosotras.

DOÑA INÉS Nada os altere. Dejadme.  
¿Quién sois que tan atrevido, 1310

v. 1288 No solo el sentido sino también la rima en consonante que mantienen los versos permite corregir la forma femenina incorrecta del manuscrito «cubierta» por «cubierto». En la edición de Falconieri también se lleva a cabo la misma corrección pero no se anota.

v. 1290 Nótese el hipérbaton: «El que os adora, de vuestros ojos muerto, alcanza logro mayor».

Acot. v. 1306 Se ha restituido la vocal embebida, pues en el manuscrito aparecía «dondestaba».

- con resolución infame,  
 profanáis osadamente  
 desta casa los umbrales?  
 Si no sabéis dónde estáis,  
 eso por disculpa os baste, 1315  
 si ya no venís huyendo  
 de algún mal que os amenace.
- DON ANTONIO Yo soy, ¿no me conocéis?  
 ¿Tan otro soy que ignorarme  
 pudo tu vista en tu casa? 1320
- DOÑA INÉS ¿Y es mucho que os ignorase  
 quien ni os aguarda ni busca?  
 ¿No ha de bastar no quejarse  
 de vos para que olvidéis  
 tan locas temeridades? 1325  
 ¿Tan vil es un caballero,  
 y sobre vil tan infame,  
 que, porque no le resisten,  
 es siempre lo que fue antes?  
 ¿Ningún desengaño os basta, 1330  
 cuando pudieran sobrarle  
 a vuestra duda experiencias  
 que despreciáis ignorante?  
 Sabéis ofender grosero,  
 muy despreciado de amante, 1335  
 y hacéis duelo del olvido  
 que comodidad llamasteis.  
 ¿Os ofende quien no os busca?  
 ¿Hierra quien se satisface  
 de un agravio con sentirle 1340  
 y de un error con llorarle?

v. 1311 Se corrige la forma no documentada y errónea «resulucio» del manuscrito añadiendo la «n» que falta. En su edición Falconieri corrige también pero no lo anota.

v. 1333 *despreciás*: 'despreciáis', véase la nota al v. 1243.

v. 1336 *hacer duelo*: «Es lo mismo que darse por ofendido o formar quejas sobre algo» (*Aut*). Comp. «SAYAVEDRA: Deja el llanto, amigo, ya; / que no es bien que se haga duelo / por los que se van al cielo» (Cervantes, *El trato de Argel*, vv. 687-689).

¿Es la mujer tierra inculta?  
 ¿Ha menester que la labre  
 el arado de la ofensa  
 y el hierro de los desaires  
 para poder resistiros? 1345  
 Diligencias son bastantes,  
 sin añadir amenazas,  
 por hijas de nuestros padres.  
 Tened imperio en vos mismo, 1350  
 dentro del valor no cabe  
 el despreciar olvidado  
 quien sabe olvidar de balde.  
 Cuando la razón no os venza,  
 ¿posible es que no presuade 1355  
 la vanidad de un desprecio  
 a un hombre de tantas partes?  
 Y, aunque a mi hermana la toca  
 por tantas razones darle  
 advertencia a vuestro enfado, 1360  
 el que os advierta...

DOÑA ANA

Baste,  
 doña Inés, tantos avisos  
 de satisfacer acaben  
 al que os escucha dichoso,  
 que me despreciéis tan fácil, 1365

v. 1342 *inculta*: «Lo no cultivado, el erial» (*Aut*). Cfr. «FERNANDO: Quedaron enternecidos / de la más inculta selva / troncos de rigor vestidos» (Mira de Amescua, *El mártir de Madrid*, jornada I, en COMEDIA).

v. 1350 *imperio*: 'dominio, control', véase la nota al v. 491.

v. 1355 *presuade*: pese a que la forma «presuadir» no se incluye en ningún diccionario académico, ni tampoco en el *Tesoro de la lengua*, se ha optado por mantener una variante que se documenta en esa época tanto en el CORDE como en el CORES, y en dos autores, como Correas y Jiménez Patón. Tal y como se puede comprobar en esta misma comedia, donde aparece tanto la forma como metátesis (vv. 1355, 1476 y 2093) como la actual (vv. 1411 y 1467), ambas voces debían coexistir. No se anotarán de nuevo las formas en las que se incluye tal metátesis.

v. 1357 *partes*: «Usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut*). Comp. «DOÑA INÉS: Que aunque confieso que tuve / inclinación a sus partes, / a su atención, su fineza» (Moreto, *El lindo don Diego*, vv. 2707-2709).

- que vos me ofendáis no importa,  
impórtame que me agravie  
tan público este desprecio.
- DOÑA INÉS      Ya os he advertido que calle  
vuestra resuelta porfía.      1370  
¿No teméis aventurarme  
el crédito y la opinión?  
Es más vuestro aqueste lance  
que mío no conocido.  
¿Qué puede haber que os infame?      1375  
Hacéis valor mi deshonra,  
es fineza el arriesgarme.  
De satisfacción os sirva  
que de buena gana os mande,  
cerca está de agradecer      1380  
la que permite obligarse.
- DON DIEGO      Quien me manda una vileza  
quiere imposibilitarme  
de la dicha de ser suyo,  
ha de elegir un cobarde      1385  
mujer con honra y con seso.
- DOÑA INÉS      Esa razón de mi parte  
os convenza de elegir  
para mío un hombre infame  
o estale bien al galán      1390  
que como suya me trate,  
que como propia me estime,  
que me adore como amante,  
que sepa el vulgo mi nombre,  
que diga que dos amantes      1395  
celosos della riñeron,  
sin que pueda averiguarse  
sino hablarse mucho en ellas.  
Es preciso, inevitable,

v. 1396 Se ha corregido la forma en singular de este adjetivo por su plural para mantener la concordancia con «amantes» el sustantivo al que se refiere. Falconieri, en su edición, opta por corregir del mismo modo aunque sin anotarlo.

- que, si no queréis, sois necio, 1400  
y, si queréis, ignorante.  
Quien riñe sin querer, ¿mucho  
no es un necio? Y el que sabe  
que, si riñe, ha de infamar  
lo que quiere es dispensable. 1405  
El honor o sufre cura  
de la opinión los achaques.
- BEATRIZ ¡Mal haya mi dicha, amén!  
¡Qué no estén para matarse  
por mí siquiera mil hombres! 1410
- TORIBIO Que ninguna me persuade  
que por ahora lo deje.  
¿Tan poco monto que naide  
me reporta? Voto a Dios,  
que si no fuera que me espante, 1415  
como si naciera agora,  
aquestas desigualdades  
no son nuevas, que los pobres

v. 1405 *dispensable*: «Por alusión en el estilo familiar o cortesano, vale permitir, dar licencia para omitir alguna acción a que obliga la política o ejecutarla en contrario» (*Aut*).

vv. 1406-1407 No se entiende el significado de estos dos versos. Puede que se produzca un forzado hipérbaton: «el honor cura o sufre los achaques de la opinión», o también que se haya elidido el verbo: «el honor o sufre cura o sufre los achaques de la opinión».

v. 1408 *Mal haya*: se trata de una exclamación imprecatoria frecuente en la lengua de la época y que coincidiría con la actual «maldita sea». Cfr. «VALERIO: [...] ma no sé dónde esté vuestra persona / segura de enemigos, ¿qué podría sacaros de la más ardiente zona? / ¡Mal haya la destreza y valentía! / ¡Mal haya aquel valor y confianza / que os puso tanta sangre e hidalguía!» (Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, vv. 94-99).

v. 1413 *montar*: «Metafóricamente vale ser alguna cosa de importancia, consideración o entidad» (*Aut*). Cfr. «CLARA: Mandómelos mi señora. / MISENO: Otavio, vos sois discreto: / ya sabéis que tanto monta / cortar como desatar» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 3146-3149).

v. 1414 *reportar*: «Refrenar, reprimir o moderar alguna pasión del ánimo o al que la tiene» (*Aut*). Comp. «OTAVIO: Que descanséis es razón. / [Ap.] Quiero, pues no se reporta, / llevarle de aquí a Finea» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 973-975).

*Voto a Dios*: para mayor información sobre esta execración para mostrar ira o enfado, véase la nota al v. 47.

v. 1415 Verso hipermétrico, ya que es de nueve sílaba en vez de un octosílabo como se correspondería al romance.

	solo al número le añaden.	
	Muera en hora buena el pobre	1420
	pues en hora mala nace,	
	que todos viven ahítos	
	de quien se muere de hambre.	
	A los gusanos les sirva	
	de alimento miserable;	1425
	sin saber su casa nunca	
	el cura y los sacristanes	
	que el que pobremente muere	
	jamás la casa le saben	
	de barato los responso	1430
	ni los sufragios de balde.	
DON ANTONIO	Haré lo que quisiere.	
DOÑA ANA	Haréis lo que yo gustare.	
DON ANTONIO	El conocerle qué importa.	
DOÑA ANA	Conocelde en otra parte.	1435
DON ANTONIO	Caballero, tan dichoso	
	que merecéis que os amparen,	
	más que por haceros gusto,	
	por hacerme a mí pesares,	
	yo me conenzo no es justo	1440
	que con mujeres delante	
	nuestro disgusto ajustemos.	
DON DIEGO	Decís bien.	

v. 1431 *sufragios*: «Significa también cualquier obra buena que se aplica por las almas de los difuntos que están en el purgatorio, porque las ayudan y minoran las penas que merecen por sus culpas o las satisfacen» (*Aut*). Cfr. «GREGORIO: ¿cómo podré redimiros / de su incendio? ANA: Con sufragios, / con misas, con sacrificios» (Tirso de Molina, *Bellaco sois*, *Gómez*, jornada II, en COMEDIA).

v. 1435 *conocelde*: la metátesis de la *l* del enclítico y la *d* final del imperativo era un fenómeno esporádico en la época (Lapesa, 1984, p. 391). Comp. «TEODORO: [...] Diréis que ocasión tenéis, / si a vuestros ojos creéis; / pues, pensamiento, decildes, / que sobre pajas humildes / torres de diamante hacéis» (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, vv. 1293-1297).





DON DIEGO	Nada dejáis que me advierta que pueda yo aconsejarme, cuando vuestro honor advierte y vuestro valor persuade.	1465
	<i>Váanse los dos.</i>	
DOÑA INÉS	Tray unas luces, Beatriz, tuerce a esas puertas la llave. Ya, doña Ana, remediado, sino todo, alguna parte, habemos de aqueste mal. Tan a tiempo tu coraje su cólera embarazó, que me hiciste que pensase que yo te lo persuadía, y puede ser, porque es fácil siendo tan unas las almas, advertirse los semblantes.	1470       1475
DOÑA ANA	Si don Antonio estuviera tan mío como de antes, fácil fuera dalle cuenta de todo y desengañarle; mas de hacello se seguían incomodidades grandes. Satisfacerle, primero, y, el segundo, que pensase que le engañaba y quisiese llegar al último examen con don Diego, que hasta agora	1480       1485    1490

v. 1468 *tray*: se trata de una forma verbal nacida de la disimilación usada normalmente por los poetas del Siglo de Oro para mantener la rima, aunque este no sea el caso. Comp. «DON MANUEL: [...] —viendo que papeles hay— / con quien los lleva y los tray (Calderón de la Barca, *La dama duende*, vv. 1052-1053). Esta forma verbal vuelve a aparecer en el v. 1749.

v. 1472 *habemos*: 'hemos'. Para más información véase la nota al v. 730.

v. 1480 *estuviera*: en el siglo xvii resulta difícil encontrar, como en este caso, este uso de *ser* por *estar*. Lapesa señala que ya en el siglo xvi se hallaba configurada la repartición de usos entre *ser* y *estar*, y que solo perduraba un uso no actual del verbo *ser* para indicar la situación local (Lapesa, 1984, p. 400).

- te sirve indeterminable  
sin saber cuál de las dos  
fue causa que de la calle,  
en su estimación celoso,  
don Alonso le sacase. 1495
- DOÑA INÉS Tampoco me pareció  
conviniere ni importante  
el darle cuenta de nada  
a don Diego, pues no sabe  
quién es quien aquí le habló 1500  
y puede ser que pensase  
que me sirve don Antonio  
y con ocasión bastante,  
pues se le ha dado intención. 1505  
Y en estas dificultades  
más que evitalles el daño,  
quise en mi casa evitalle;  
y de que los dos se vean  
no hay para qué recelarse,  
antes bien, todo el remedio 1510  
ha de estar en que se hablen,  
pues don Antonio dirá  
que la causa de sacarle  
a reñir son celos tuyos,  
y, siendo así, que en mirarme 1515  
nada don Diego le ofende.  
No hay razón de disgustarse.
- Sale Beatriz.*
- BEATRIZ Don Alonso está a la puerta.  
Llámale presto, no aguardes  
que se vaya. Esto ha de ser 1520  
el que ponga a tantos males,  
hermana, todo el remedio.

v. 1490 *indeterminable*: «Significa también irresoluto, dudoso y que no se acaba de resolver a ejecutar alguna cosa» (*Aut*).

v. 1492 En el manuscrito tras «cual» aparece una letra «q» errónea que se ha suprimido de esta edición.

*Sale don Alonso.*

DON ALONSO	Aunque siempre sospechoso...	
DOÑA INÉS	No es tiempo que os embaracen cumplimientos ni disculpas,	1525
	lo que importa que al instante a San Jerónimo vais, si es que queréis estorbarle a don Antonio un disgusto, que desafiado sale	1530
	con el caballero que vos de la calle sacasteis, tan sin culpa. Que yo misma, después que os topé esta tarde, cuando con las dos tapadas	1535
	os vi hablar aquesta tarde, le llamé para saber lo que pasó, informándole de quién éramos, pensando que con esto se acabasen,	1540
	don Alonso, estos disgustos. Id de presto porque nacen al paso que los excuso, con que quedaremos antes obligadas, que quejosas.	1545
DON ALONSO	Pues no es agora importante más que acudir al remedio.	

v. 1523 El hecho de que este verso no rime con el v. 1521 como le correspondería al tratarse de un romance, mientras que ese verso 1521 sí que rima con el verso siguiente (el 1524), da pie a pensar en una posible elisión en el manuscrito de un verso anterior al 1523.

v. 1527 *vais*: durante el siglo xvii se conservaba todavía la duplicidad de formas en el caso de algunos verbos, como en el del verbo *ir* cuyas segundas y primeras personas del plural de subjuntivo podían ser tanto *vayáis* como el etimológico *vais*, o bien *vayamos* o *vamos* (Lapesa, 1984, p. 395). Comp. «MAESTRO [Ap.] (Quiero seguirle el humor). / Yo haré lo que mandáis. / FINEA: Id danzando cuando os vais. / MAESTRO: Yo os agradezco el favor, / pero llevaré tras mí mucha gente» (Lope de Vega, *La dama boba*, vv.1393-1398).

v. 1536 No tiene mucho sentido que en dos ocasiones repita doña Inés que la acción sucedió aquella misma tarde. Se puede intuir que el copista o bien cometió un error en su transcripción o bien copió un error anterior en el texto base que utilizó.

Yo voy, que después es fácil  
satisfaceros a todo.  
A mí lo que ha de importarme *Aparte.* 1550  
es que quede bien mi amigo  
y tope donde topare.)

*Vase don Alonso.*

DOÑA ANA Ay, Inés, esta violencia,  
aqueste imperio tan grande  
en mis acciones te debo. 1555

DOÑA INÉS Y has de deberme que amante  
aquestos celos le vuelvan.

DOÑA ANA Hazlo Amor para que acabe,  
pues eres dios, de ofrecerme  
por víctima a tus altares. 1560

*Vanse. Sale don Diego solo.*

DON DIEGO Bien a Toribio engañé  
y nunca de otra manera  
fuera posible dejarle.  
¿Ha habido quien le acontezca  
este linaje de enfado? 1565  
¿Hay confusión como aquesta  
que sin saber por quién riño  
me cueste ya dos pendencias  
antes celoso que amante?  
Teniendo celos cualquiera 1570  
de mí, sin que me conozcan,

v. 1552 *topare donde topare*: no se ha podido documentar esta frase formularia en el *Vocabulario* de Correas. Sin embargo, una consulta en el corpus electrónico COMEDIA permite comprobar que estaba en uso en la época: «ZAMUDIO: Quéjese, si se quejare / por arte de encantamento; / que yo he de seguir mi intento, / y tope donde topare» (Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca*, jornada II). Como la comedia propia hace suponer esta frase vendría a equivaler a la actual: «pase lo que pase», es decir, muestra la determinación de don Alonso a actuar sean cuales fueren las consecuencias.

v. 1554 *imperio*: 'dominio, control', consúltese nota al v. 491.

v. 1564 Se ha desarrollado lo que parece una vocal embebida, puesto que la forma del verbo haber con la que se inicia el verso no aparece en el manuscrito. En la edición de Falconieri se mantiene la lectura del manuscrito.



- a hablaros estando en casa  
de dos señoras que cerca  
de Santa Bárbara viven.
- DON ANTONIO      Sí, yo soy; bastantes señas  
decís para que os conozca.      1605  
(Parece que se me acuerda [*Aparte.*]  
desta voz pero, ¿qué importa?)  
Caballero, a mí me empeña  
a tanto el estar celoso  
y nunca de más arengas      1610  
la resolución se vale,  
y lo que de vos quisiera  
es que no vais a esa casa,  
que, puesto que os favorezcan  
con la templanza que piden      1615  
su virtud y su nobleza,  
es más por darme a mí enfado  
que haceros gusto.
- DON DIEGO      Yo hiciera  
algo de lo que pedís,  
si primero me dijerais      1620  
cuál de las dos...
- DON ANTONIO      Sí diré,  
doña Ana.

v. 1601 De nuevo, se puede suponer que la preposición *a* se ha embebido y por ello se ha procedido a su desarrollo. La edición de Falconieri opta por mantener sin corregir ni anotar la versión del manuscrito.

v. 1603 *Santa Bárbara*: la cuesta de Santa Bárbara estaba situada cerca del convento de Santa Bárbara, y su puerta daba entrada a Madrid viniendo de Hortaleza (Herrero, 1963, p. 217).

v. 1613 *vais*: 'vayáis', consúltese la anotación al v. 1527.

v. 1614 *puesto que*: 'aunque'. Como indica Lapesa (1984, p. 407) esta locución conjuntiva se utilizaba muchas veces como concesiva. Cfr. «CARLOS: [...] que no haré / cosa que no sea su gusto, / porque la hermosa altivez / de su desdén me ha obligado / a que yo viva por él; / y puesto que haya pedido / mi amor a Cintia, ha de ser / siendo así su voluntad, / pues la mía suya es» (Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 2895-2898).

v. 1621 *Sí diré*: 'Así lo diré'. Véase la nota al v. 241.

- DON DIEGO (La competencia *Aparte*.  
 averigüé, luego el otro  
 de la primera pendencia  
 es de doña Inés galán. 1625  
 Pues, aunque decir pudieran  
 que yo sirvo a doña Inés  
 ocasión para que fuera  
 mi amigo, pues no le ofendo,  
 el reñir con él es fuerza 1630  
 por si me engaña y porque  
 si en algún tiempo se llega  
 a saber que me habló aquí  
 es conocida bajeza  
 no haber sacado la espada, 1635  
 y no quiero que se vuelva  
 satisfecho y sin reñir  
 y a mí me sirva de ofensa  
 el tener celos del otro  
 y que éste de mí los tenga.) 1640
- DON ANTONIO (Confuso en diciendo el nombre [*Aparte*.]  
 de doña Ana, la respuesta  
 ha sido sacar la espada,  
 luego la que galantea  
*Sacan las espadas.*  
 es la misma.) Agora 1645  
 veréis que obliga la fuerza  
 a lo que la cortesía.
- DON DIEGO Mucho mejor que la lengua  
 lo han de decir las espadas.  
*Sale don Alonso.*
- DON ALONSO Aquí las espadas suenan. 1650  
 Deténganse, caballeros.

v. 1645 Al ser este verso heptasílabo probablemente se cometió algún error al copiarlo.

- No ha de pasar la pendencia  
adelante o... ¡Voto a Dios!  
¿No he dicho ya que se tengán?
- DON ANTONIO      Señor, no sabéis la causa.      1655
- DON ALONSO      No es menester que me adviertan;  
la causa ya yo la sé  
que he estado con aquellas  
damas y me la han contado.
- DON DIEGO      Pues no ha de importar que venga      1660  
celoso esotro también,  
antes me holgara que hicieran  
comodidad reñir juntos,  
porque de una vez pudiera  
vengar mi enfado en el uno      1665  
y en el otro mi sospecha.
- DON ALONSO      Caballero, ya os conozco  
y, aunque tocar me pudiera  
por nuestro primer disgusto  
esta segunda pendencia,      1670  
debo a vuestra bizarría,  
si no perdonar la ofensa  
que me hacéis en proseguir  
en pretensión tan ajena  
de vos, porque me dijistes      1675

v. 1653 *¡Voto a Dios!*: Excecración frecuente en la época. Cfr. la nota al v. 47.

v. 1654 *tenerse*: «Vale también detenerse o pararse» (*Aut*). Comp. «CÉSAR: Esto es llamar a la puerta. / MOSQUITO: ¿Quién es? CÉSAR: Tente, ¿qué haces, necio? / MOSQUITO: Responder a quien nos llama» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 1101-1103).

v. 1661 *esotro*: véase la nota al v. 161, ya que también se trata de un determinante compuesto creado, en este caso, a partir de la unión de los determinantes 'ese' y 'otro'.

v. 1662 *holgara*: 'complaciera', véase la anotación al v. 38.

v. 1675 *dijistes*: 'dijisteis'. En este caso, como en el de *atendistes* (v. 1677), no es necesaria ninguna enmienda ya que se trata de una forma etimológica común que se encuentra reiteradamente en diversos autores de la época y que convivió con la forma analógica acabada en *-steis*. La desinencia *-stes* con «vos» perduró hasta los últimos años del siglo xvii, después la vocal postónica diptongó (Lapesa, 1984, pp. 394-495). Cfr.. «DON GASPAR: Fueron palabras formales; / por señas que yo intenté / saber la dama, y mudastes / plática, desaliñando / todas mis curiosidades» (Solís, *El amor al uso*, vv. 262-266) o bien «DON



- que entonces la vez primera  
 fue que la casa atendistes,  
 el hacerlo de manera  
 que vuestro mucho valor  
 no pueda volver con queja. 1680  
 Nuestro enfado no es agora  
 posible ni conveniencia  
 de los tres averiguarlo,  
 por esto dejar es fuerza  
 la pendencia comenzada 1685  
 y, aunque dejaros quisiera  
 reñir, no he de estar ocioso  
 y, si os vencen, no me queda  
 a mí con quien despícarme.
- DON DIEGO (Éste es el que galantea *Aparte*. 1690  
 a doña Inés, claro está,  
 y con miedo que me venza  
 el que es galán de doña Ana  
 me da de gracia que vuelva  
 al lugar, yo lo agradezco.) 1695
- DON ALONSO Ya la obligación primera  
 de reñir saliendo al campo  
 habéis cumplido y no queda  
 siendo dos, cuando vos uno,  
 para el disgusto licencia. 1700  
 En el lugar nos quedamos  
 y es cosa el toparnos cierta  
 solo con que prosigáis  
 en la comenzada impresa  
 y entonces será muy fácil 1705  
 que resolváis, con cualquiera

FÉLIX: No os enojéis de que os diga / que vos sois el blando solo / adonde mis ojos mi-  
 ran, / que aunque os escondistes hoy, / vuestras partes peregrinas, / como sus rayos al sol,  
 / os descubran y publican» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 638-644).



he de hacer lo que me toca  
y venga lo que viniere.

*Fin de la segunda jornada, que tiene 908 versos.*

Sin embargo, durante este siglo también se sufrían vacilaciones. Para más información sobre este fenómeno consúltese Lapesa, 1984, 391 y Keniston, 1937, §18.123, p. 218.

v. 1733 *venga lo que viniere*: no se ha podido documentar dicho modismo en los diccionarios de la época, sin embargo, aparece en una ocasión en boca de Segismundo: «Decidme: ¿qué pudo ser / esto que a mí fantasía / sucedió mientras dormía, / que aquí me he llegado a ver? / Pero sea lo que fuere, / ¿quién me mete en discurrir? / Dejarme quiero servir, / y venga lo que viniere» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 1240-1247).

Acot. v. 1733 Como ocurría al final de la primera jornada, el número de versos indicados no coincide con los que tiene el manuscrito. De esta segunda jornada se han conservado 906 versos y no 908 como se indica. Por otra parte, los fallos en la rima permiten suponer la elisión de un total de siete versos, lo que implica que añadiendo este número de versos tampoco se obtendría un número total de 908 versos que se indica.

## JORNADA TERCERA

*Salen don Alonso y don Antonio.*

DON ANTONIO	De todo culpa ha tenido estraña tu condición.	1735
DON ALONSO	Siempre tuve esta atención para lo que no he querido.	
DON ANTONIO	Más que condición huraña y despejo desabrido en tu gusto ha parecido, don Alonso, poca maña. Si hubieras tú procurado a doña Inés agradar, de más de que interesar pudieras en su cuidado, hubiéramos ya sabido el forastero quién es, si es doña Ana o doña Inés quien le tray tan atrevido. Cuando tú de la ventana tan resuelto le sacaste, dices que en ella le hallaste con doña Inés sin doña Ana. Cuando en el jardín le hallé,	1740 1745 1750

v. 1735 *condición*: 'natural, genio', consúltese la nota al v. 165.

v. 1739 *despejo*: «Vale también desenfado, desembarazo, donaire y brío» (*Aut*). Cfr. «INÉS: ¿Tú triste, tú pensativa, / melancólica y suspensa, / tan bien perdida y tan mal / hallada contigo mesma? / ¿Dónde, señora, está el brío, / el buen gusto, la belleza, / y el despejo?» (Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, vv. 1010-1015).

v. 1749 *tray*: 'trae', véase la anotación al v. 1468.

si bien con las dos le vi, 1755  
 mi agravio fue cuanto oí,  
 mis celos cuanto escuché.  
 Y parece bien fundada  
 mi sospecha en este hombre,  
 pues, cuando le dije el nombre, 1760  
 al punto sacó la espada,  
 y bien se deja entender  
 que es de doña Ana venganza.  
 Sobra para una mudanza  
 ser ofendida y mujer, 1765  
 si quiso resucitar  
 mi voluntad su rigor,  
 vengarse pudo en mi amor  
 cuando la vuelvo adorar  
 con recelo tan penoso. 1770  
 Que es en mí menor cuidado  
 el presumirme olvidado,  
 pues me confieso celoso,  
 que en un hombre que pretende  
 para propia una mujer 1775  
 aun lo posible de ser  
 ha de pensar que le ofende.  
 Que no haya tenido efecto  
 hasta aquí el haberme casado  
 fue de mi hacienda el estado 1780  
 y de mi padre el respecto,  
 pero, aunque agora mi amor  
 por aquesto atropellara,  
 no puedo volver la cara  
 a las dudas de mi honor. 1785  
 Primero es aviriguar  
 si fue lo que pudo ser,  
 que no ha de ser mi mujer  
 la que me pudo agraviar.

v. 1786 *aviriguar*: se ha corregido el manuscrito donde aparecía «abirguar». Falconieri además de realizar esta corrección actualiza la forma: «aberiguar», aunque no lo anota.

- DON ALONSO      ¿Pues qué hasta agora importó,  
 en lo que aquí ha discurrido,  
 que haya a doña Inés servido  
 o que me divierta yo?      1790
- DON ANTONIO    Tuviera ya claridad  
 mi celosa confusión,      1795  
 y agora de una invención  
 me valgo y de tu amistad.  
 Yo a doña Ana la escribí  
 muy cariñoso un papel,  
 satisfaciones en él      1800  
 de mi tibieza le di,  
 demás de que yo tenía  
 cierta cosa en que la hablar  
 que pedía más lugar  
 y, más que un papel, pedía,      1805  
 dándola alguna intención  
 de que tú, corto y honrado,  
 hasta agora has recatado  
 de doña Inés la afición.  
 Tú agora la has de servir,      1810  
 muy tierno la has de vencer,  
 si no la puedes querer,  
 puedes al menos mentir,  
 de manera que sepamos  
 (pues con esto fácil es)      1815  
 si es doña Ana o doña Inés  
 con la que celos le damos.  
 Y, si pretende a su hermana,  
 se declarará contigo,  
 y, si a doña Inés, conmigo,      1820  
 sin que le valga a doña Ana  
 ni a doña Inés confundir.

v. 1807 *corto*: «Metafóricamente significa y se toma por encogido, tímido, de poco ánimo y resolución, y así del que es irresoluto y que de cualquiera cosa se embaraza, se dice que es corto de ánimo» (*Aut*). Comp. «MIRENO: ¡Qué venturosa ocasión! / Obedecella es razón, / pues, aunque duerme, es mi dueño. / Amor: acabad de hablar; / no seáis corto» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada III, vv. 509-514).

- A cuál sirve o a cuál quiere  
con los celos que tuviere  
él mismo lo ha de decir. 1825
- Y, si en esta diligencia  
hallare firme su amor,  
vendrá a deberme el honor  
de los dos esta esperiencia  
y, nunca de ella ofendido, 1830  
sabré que tantos desvelos  
no fueron darme ella celos,  
sino haberlos yo tenido.
- DON ALONSO Yo nunca he de resistir  
a tu gusto, aunque sea injusto, 1835  
pero lo que de tu gusto  
se sigue, te he de advertir.  
¿Doña Inés te ha de creer,  
si hasta agora no la he dado  
indicios de enamorado, 1840  
que en mí verdad puede ser  
este amor tan bien sufrido,  
hecha hasta agora a escuchar  
de mí que ni enamorar  
ni pretender he sabido? 1845  
Dificultad hay bien poca  
de pensar, si me admitiese,  
una de tres: que estuviese  
borracha, endiablada o loca.  
Siempre en Madrid he pensado 1850  
(y no sin causa lo infiero)  
que ha de estar muy sin dinero  
u de todo muy sobrado  
aquel que quiere vivir  
sin que nadie le persiga: 1855  
Al pobre no hay quien le diga

v. 1853 *u*: se empleaba habitualmente como «o», tanto delante de consonante (como aquí) como de las vocales. Cfr. «Ya en las ventas estamos / del muy noble señor Torrejoncillo, / u del otro segundo Peralvillo» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 542-544).

que trate de reducir  
 su condición mala o buena,  
 solo su pobreza ofende,  
 la justicia no le ofende 1860  
 y él puede pecar sin pena.  
 Peca un rico perulero  
 en un gusto, en un enfado,  
 y es en él mayor pecado  
 que el pecado su dinero; 1865  
 entonces, muy riguroso  
 y muy sañudo, el ministro  
 es de su vida registro  
 del bien público celoso.  
 Pero, aunque más perseguir 1870  
 le intente ajena ambición,  
 es su dinero ocasión  
 de poderse redimir.  
 Y en aquesto decir quiero  
 la opinión a que me aplico, 1875  
 que un hombre ha de ser muy rico  
 o ha de estar muy sin dinero

v. 1858 *condición*: 'natural, genio', véase la nota al v. 165.

v. 1862 *perulero*: «Se llama también el que ha venido desde el reino de Perú a España» (*Aut*). La figura del indiano, es decir, la de aquellos que vuelven a España ricos después de su estancia en Hispanoamérica empieza a aparecer prolijamente en la literatura de este periodo. Por otra parte, Perú, gracias a sus conocidas minas del Potosí que dieron lugar incluso a una frase hecha hoy conservada («valer un Potosí»), se había convertido en el paradigma de la riqueza del Nuevo Continente, de ahí que una de las acepciones que recoge el *Diccionario de Autoridades* a continuación de la citada sea «Se toma también por el sujeto adinerado». Comp. «POLONIA: Vala a casar a Madrid / con setenta años, / dorados de más de cien mil ducados, / de un viejo, hermano del Cid, / que en más de treinta la dota; / y a la viuda ha prometido, / porque la tercera ha sido, / para la primera flota / (que es el novio perulero) / diez mil pesos ensayados» (Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, vv. 79-88).

v. 1867 *ministro*: «El juez que se emplea en la administración de la justicia, decidiendo y sentenciando los pleitos o causas, o en el gobierno para la resolución de otros negocios políticos y económicos, ya sea por sí solo o incluido en algún tribunal, donde vota con los demás» (*Aut*). Cfr. «ALGUACIL: [...] disculpa tiene el rigor; / que es mal ministro de amor / quien de justicia lo es» (Ruiz de Alarcón, *Todo es ventura*, jornada I, en COMEDIA).



- y es lo mismo en conclusión.  
Y de experiencia hablar puedo  
de un pobre resuelto el miedo 1880  
que de un sobrado el doblón,  
pobre y resuelto, ya ves  
para qué servirla puedo.  
¿Ha de obligarla mi miedo?  
¿Es alguacil doña Inés? 1885  
Rico no puedo emprender  
agradarla o pretenderla,  
y es dos veces ofenderla  
o mi dama o mi mujer.
- DON ANTONIO No digo que la pretendas, 1890  
mas que lo finjas te digo;  
que siendo honrado y mi amigo  
no ha de haber en que la ofendas.  
Ya que no hay que replicar,  
venciendo tu condición, 1895  
pues sabes que es mi intención  
querer solo averiguar  
o mis celos o mi amor,  
su fineza o su desdén.  
Que a mí me toca también 1900  
saber mirar por su honor.
- DON ALONSO Ya replicarte no quiero  
pues que te tengo advertido,  
que soy más pobre temido  
que envidiado con dinero. 1905
- Vanse. Salen dona Ana y dona Inés.*

v. 1801 *sobrado*: «Vale también lo mismo que rico y abundante de bienes» (*Aut*). Se utilizaba normalmente esta palabra como adjetivo y aunque se ha consultado tanto el CORDE, como el CORES y el corpus de COMEDIA, no se ha podido documentar un uso como sustantivo, que es el que se documenta en esta obra.

v. 1886 Por error del copista en el manuscrito el adverbio de negación se encuentra repetido. Falconieri no suprime la duplicación del adverbio ni anota que el verso es hipermétrico.

v. 1895 *condición*: ‘natural, genio’, véase la nota al v. 165.



- DOÑA ANA                    Sí dice, mas declarar  
no quiero ni averiguar  
lo que pude entender dél,  
pero que importa advertir  
que, en equívoca sentencia,                    1935  
pide para hablar licencia...
- DOÑA INÉS                    Dilo.
- DOÑA ANA                           ¿Qué te he de decir?  
Don Alonso, aquel soldado  
que es de don Antonio amigo,  
y asegura que es testigo                    1940  
que está...
- DOÑA INÉS                           De mí enamorado.  
Siempre recelo he tenido  
que aqueste por mí se muera.  
No he temido que me quiera,  
que me lo diga he temido.                    1945  
Doña Ana, esta diligencia  
no me coge a mí de susto.  
Da a don Antonio ese gusto,  
conozca en esta experiencia  
que no hay causa superior                    1950  
para poderme excusar,  
que yo le sabré escuchar  
sin que piense que es favor,  
sin hacer contradicción  
a tan necia voluntad.                    1955  
Pueda tu comodidad  
lo que no mi condición.
- DOÑA ANA                    No en balde de ti he fiado  
cuanto fuere y cuanto soy.
- DOÑA INÉS                    Con esto ya desde hoy                    1960  
se asegura tu cuidado.  
Hago en oírle muy poco,

v. 1937 En el manuscrito iniciando este verso aparece tachado «Don Alonso».

v. 1957 *condición*: 'natural, genio', consúltese la nota al v. 165.

- y certificarte puedo  
que se ha templado mi miedo  
en el amor deste loco, 1965  
que si acuchilla a quien pasa  
con su amistad hazañera,  
porque no lo grite fuera,  
sufro que lo diga en casa,  
escucha el que yo he tenido 1970  
en no mostrarle rigor.
- BEATRIZ           Esta es la cosa mayor  
que en doña Inés he entendido.  
Sin que desvelos la den  
los muchos que a tantos dio 1975
- Pónense las dos a hablar y salen por otra puerta don Diego y  
Toribio, y Beatriz.*
- y lo que asiguro yo  
es que de vos habla bien,  
que no la desagradáis.  
De su condición se infiere,  
no ya en que por vos se muere, 1980  
mas de que no la cansáis.
- DON DIEGO       Nada mi amor se encarece,  
deba yo a tu intercesión,  
Beatriz, la ponderación

v. 1967 *hazañera*: «Melindroso y que con afectación, ademanes y palabras se alborota y escandaliza de cosas de poca importancia e indiferentes» (*Aut*). Cfr. «SANTILLANA: Lo que en esta corte pasa, / no se puede imaginar. / ¿Quién había de pensar / que aquí, frontero de casa, / se atreviese un caballero / a tales desenvolturas? / DOÑA BERNARDA: ¿Entráis ya haciendo figuras? / ¡Qué viejo tan hazañero!» (Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, vv. 2219-2226).

v. 1973 *he entendido*: «Se toma también por oír, percibir lo que se habla u dice, comprenderlo y hacerse capaz de ello. Y, así, cuando hablan muchos a un tiempo y con alboroto y confusión o en lenguaje diverso que uno ignora, se dice que no entiende lo que dicen» (*Aut*). Comp. «SERAFINA: Salid de Avero / al punto, don Antonio, o daré aviso / de aquesto a don Duarte, y si lo entiende / peligraréis, pues corren por su cuenta / mis agravios» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada III, vv. 745-749).

v. 1979 *condición*: 'natural, genio', véase la nota al v. 165.

- que esta voluntad merece. 1985  
Si yo llegase a escuchar...
- BEATRIZ Si el entraros he cumplido  
a donde estando escondido  
en vos la escuchéis hablar...
- DON DIEGO Estos escudos agora... 1990
- BEATRIZ Callad, no me digáis más.  
Encubierto aquí detrás  
vuestro amor y mi señora,  
que es ya hora de salir  
al jardín, escucharéis. 1995  
Mirad que muy quieto estéis.
- DON DIEGO Mármol me sabré fingir.
- BEATRIZ Pues yo sabré disponer  
de modo lo que tratare  
que cuando con ella hablare 2000  
solo en vos haya de ser.
- Vase Beatriz al lado que están las dos.*
- DON DIEGO Toribio, temblando quedo,  
que, en allegando a querer,  
hace miedo una mujer.
- TORIBIO Ya a mí se me quitó el miedo. 2005
- Pónense detrás de una ventana que está en el jardín los dos.*
- DON DIEGO Pues ¿de qué miedo tuviste?
- TORIBIO De lo que el fin vino a ser  
ya no tengo que temer,  
pues los dineros la diste  
y sin ser milagro espero... 2010
- DON DIEGO Tenemos ya que esperar.
- TORIBIO Haber comprado un pesar  
a costa de tu dinero,  
porque siempre el que escuchó...

DON DIEGO	Deja esos vanos temores que el aura esparciendo olores entre claveles salió, ¿no escuchas a doña Inés?	2015
DOÑA INÉS	Satisfacerle importó.	
DOÑA ANA	Siempre me lo pareció porque soy y por quién eres.	2020
DOÑA INÉS	¿Después de qué a ti te abona lo que don Diego diría?	
BEATRIZ	Si diría y, a fee mía, que es la más linda persona. Hoy, señora, le topé yendo a la Calle Mayor; a la fee que él tiene amor, bien en su agrado se ve que querer hablarme a mí...	2025      2030
DON DIEGO	Bien la plática introduce.	
BEATRIZ	Más que de hablar, gana induce, señora, de hablar en ti. Detenerme, preguntarme, turbármese y ofrecerme a todo satisfacerme, de lo que pasó informarme, helarse a un tiempo y arder, mudar mil veces color, si esto no parece amor, no sé lo que puede ser.	2035      2040

v. 2021 Se produce en este caso una falsa rima, puesto que «eres» es paroxítona y no oxítona como «Inés».

v. 2024 *a fee*: sobre esta formulilla para destacar con ahínco la afirmación véase la anotación al v. 745.

v. 2027 *Calle Mayor*: véase la nota al v. 951.

v. 2033 *hablar en*: el régimen verbal de los verbos de pensamiento y lengua era diferente al actual (Lapesa, 1984, p. 407). Cfr. «Celia: No, / eso sólo se le escapa. / Por si hablan los dos en mí, / escuchemos lo que hablan» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 635-638).







	Dios vaya conmigo en todo.) Que os he estimado veréis tanto que de puro corto...	2080
DON DIEGO	Éste es su galán, Toribio. Déste siempre sospechoso estuve desde la hora primero, cuando celoso de su calle me sacó.	2085
TORIBIO	Andallo, ninguno ocioso asiste en el obrador y me compadezco solo de la señora Beatriz, que, con sus escudos, momo se ha hecho y está pensando otro enredo.	2090
DON DIEGO	¡Qué nosotros nos persuadésemos luego!	
TORIBIO	¿Qué quiere decir nosotros? Que la creyeseis tú, luego puedes decir que eres tonto a pagar de tu dinero.	2095
BEATRIZ	Que escuchen importa poco, que hablasen en él doña Inés lograr no pude el estorbo, también le pudo advertir sacarle agora tampoco.	2100

v. 2078 El hecho de que este verso rime con el inmediatamente anterior y de que el v. 2079 no lo haga con el 2077, da a pie a pensar a que entre los vv. 2077 y 2078 probablemente se ha elidido un verso.

v. 2080 *corto*: véase la nota al v. 1807.

v. 2086 *andallo*: servía en la época para incitar a la acción o ponderarla, o bien, como parece ser este el caso, para expresar asombro. Comp. «OCAÑA: La longura de un caballo / puede medirla a compás, / yo delante, y él detrás: / andallo, mi vida, andallo» (Cervantes, *La entretenida*, p. 178, vv. 145-149).

vv. 2090-2091 *hacerse momo*: «Partido en el juego, que es tener uno siempre el naipe» (*Aut*). Cfr. «DOMINGO: Un as y un siete. La de Guadalupe, / encamine estos bueyes. ROQUE: As. DOMINGO: Perdílos. / Hágome momo. ROQUE: Hágase diablo (Mira de Amescua, *La casa del tahúr*, jornada II, en COMEDIA).

- Me es posible por delante,  
me es fuerza pasar de todos  
y desde aquí ven la puerta. 2105  
En yéndose en alborozo,  
se trocara todo el susto  
y todo el pesar en gozo.
- DON ANTONIO Es novedad el quererte.
- DOÑA ANA Ha mucho tiempo que ignoro 2110  
este amor y novedad  
me parece cuanto oigo.
- DON ANTONIO No es voluntad nueva, no,  
lo que es amor repetido,  
que novedad fuera olvido 2115  
y no te he olvidado yo.  
Afecto que se imprimió  
tan hijo de su hermosura  
que constantemente dura,  
contra el desdén y rigor, 2120  
doña Ana, si no es amor,  
no se libra de locura.  
Y si al verte, el adorarte  
se sigue sin libertad  
¿cómo arguye novedad 2125  
de mí que supe mirarte?  
Bien puede templar el arte  
de alguna llama el rigor,  
fuego también el amor  
se disimula cobarde 2130  
y el que entre cenizas arde  
también, doña Ana, es ardor.
- DOÑA ANA Tan vivamente deseo  
en mi amor satisfacerme,  
que, sin que pueda vencerme 2135  
cuanto me dices, te creo.  
Tan de parte del deseo

- se pone tu información,  
tanto esta satisfacción  
mi amor y mi honor desea, 2140  
que para que yo te crea  
está de más tu razón.  
Y en esta satisfacción  
que te he llegado a escuchar,  
casi me puede pesar 2145  
de que tú tengas razón,  
que tan una la pasión  
de este mi afecto ha vivido,  
que con haberme ofendido  
no tienes que agradecer, 2150  
pues siempre te he de querer,  
solo porque te he querido.  
Bien me puede ofensa hacer  
o tu desdén o tu enfado,  
mas ya a mí amor le has negado 2155  
el dejarte de querer.  
La que es principal mujer  
que su honor y fama aprecia,  
si quiso, nunca desprecia;  
puede en fortuna contraria 2160  
no olvidar como ordinaria,  
sino morir como necia.
- DON ANTONIO (Casi se disculpa, en parte) [*Aparte.*]  
Imposible el no quererte  
la culpa del ofenderte 2165  
por el gusto de escucharte,  
¿pudo verte sin amarte  
el que te miró y te quiso?

v. 2146 Ya se ha mencionado con anterioridad como muchos verbos tenían un diferente régimen verbal en la lengua del Siglo de Oro, este es el caso también de *pesar* en su forma pronominal cuyo complemento se introducía mediante la preposición *de*. Comp. «ALEJANDRO: Todas las noches que salgo / canta este hombre, y me pesa / de que en esta calle cante» (Calderón de la Barca, *Nadie fue su secreto*, jornada II, en COMEDIA).

v. 2165 En el manuscrito a continuación de «del» aparece tachado «no quererte».

- Lo contingente preciso  
se ve en tu razón forzosa, 2170  
que una vence ser hermosa  
y mil nos vence tu aviso.
- TORIBIO Escucha agora al señor  
galán de esotra señora.
- DON DIEGO Lo que yo escuchara agora 2175  
fuera el vengar mi furor,  
y solo me ha detenido  
la vileza de escuchar  
y quererme a mí escusar  
la vergüenza de escondido. 2180
- TORIBIO Desde aquí no puedo ver  
el que con doña Ana habló.
- DON DIEGO Ya desde aquí he visto yo  
al que me pudo ofender.
- TORIBIO Es la Beatriz como un oro 2185  
y sabe regatear  
un enfado y un pesar.
- DON ALONSO ¿Qué importa cuando os adoro?  
¿Pensáis que en mi condición

v. 2172 *aviso*: «Algunas veces se toma por cuidado y discreción en el modo de obrar y proceder» (*Aut*). Cfr. «LEONOR: Aunque estimo tus avisos, / casi corrida me siento, / sospechando que imaginas / que yo necesito dellos» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*, vv. 2288–2291).

v. 2174 *esotra*: esa otra. Para más información, véase la nota al v. 1661.

v. 2185 *como un oro*: «Ponderación que explica la hermosura, aseo y limpieza de alguna persona o cosa» (*Aut*). Sin embargo, probablemente aquí Toribio esté realizando una interpretación literal de la frase hecha dando así a entender que Beatriz con su maña para obtener dinero vale tanto como el oro. También literalmente se debe entender esta expresión en *El borracho*, uno de los entremeses de Benavente: «SOLDADO: ¿A quién quiere? GALÁN: A su hija, que es mi diosa. / SOLDADO: Yo a su bolsa, que es mucho más hermosa. / GALÁN: Es como un ángel esta que yo adoro. / SOLDADO: ¡Vive Dios, que es estotra como un oro!» (Quiñones, *Entremeses completos*, pp. 506–507, vv. 39–42) o en *La guarda cuidadosa*: «SOLDADO: ¿Y quién sale a dároslos? MOZO: Quien se halla más a mano; aunque las más veces sale una fregoncita que se llama Cristina, bonita como un oro» (Cervantes, *Entremeses*, p. 133).

v. 2189 *condición*: véase la nota al v. 165.

	ha sido fineza poca?	2190
	Siempre pronuncia mi boca lo que siente el corazón.	
DOÑA INÉS	También posible he juzgado cuanto me podéis decir.	
DON ALONSO	Sí, que yo no sé mentir de puro desvergonzado.	2195
DOÑA INÉS	(A cólera me provoca <i>Aparte.</i> y a risa cuanto le escucho.)	
TORIBIO	¡Oh, si Vicencio Carducho, a su mano hazaña poca,	2200
	este jardín dibujara y a todos siete pudiera colorirnos de manera que la intención nos copiara!	
	Solo a pincel tan de ley,	2205
	que con el vulgar refrán, cuantos le vieren dirán que lo puede ser del rey, si pudiera permetir	
	imposible tan curioso.	2210
	¿No fuera cuadro donoso y muy para hacer reír ver al que ver no podemos a su doña Ana pegado,	
	muy tierno y muy confiado,	2215
	hacer de amor mil extremos,	

v. 2199 Copiamos la nota que en su edición a *Las doncellas de Madrid* (1993) Falconieri hace a este verso: «Vicencio Carducci o Carducho nació en Florencia, 1578, y murió en Madrid en 1638. Él y su hermano, Bartolomé fueron invitados a España por el Conde de Olivares, embajador de Felipe II. Eran los hermanos prolíficos pintores, especialmente Vicente que vino a ser pintor de corte. Pintó la serie de 55 cuadros en el convento de El Panlán. El número de sus obras en España, y sobre todo en Madrid, era vastísimo y están esparcidos en muchas iglesias y conventos. Es a esta amplia producción que se refiere nuestro autor. Publicó Vicente en España el *Diálogo de la pintura*, 1633» (p. 67).

v. 2208 No se ha podido localizar el refrán al que se refiere Toribio. Se puede deducir, sin embargo, que se está loando la labor de Vicente Carducci apto para ser pintor del rey.

y a otro lado del país  
 decir que nunca ha engañado,  
 preciado mucho de honrado,  
 al señor don Belianís, 2220  
 nunca los dos diferentes  
 iguales en los extremos,  
 cuando la mira entre ceños  
 y ella responde entre dientes;  
 y a ti en un lejos, después, 2225  
 corrido de haber comprado  
 con el dinero que has dado  
 los celos de doña Inés;  
 y a mí, que me estoy riendo  
 de cuanto estoy escuchando; 2230  
 a Beatriz, que está pensando  
 y en cuanto piensa mintiendo?  
 ¡Qué fuera ver esta historia!  
 ¡Qué de poblazo juntara

v. 2217 *país*: «Significa también la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas» (*Aut*). Cfr. con el propio ejemplo que el diccionario ofrece extraído del autosacramental de Calderón *El pintor de su deshonra*: «[DRAGÓN] Seis días ha que en un país / se desvela cuidadoso, / siendo la obra de seis días / de sus matices el colmo».

v. 2220 Toribio se refiere a un episodio narrado en el libro de caballerías de Jerónimo Fernández en el que el protagonista, don Belianís, tras haber vencido a la bestia del templo de Amón, víctima de un encantamiento, cree que la doncella que le acompaña, Dolisena, hija del Emperador de África, es su esposa Floribella. Dolisena, que había declarado su amor al caballero y que había sido rechazada por él, no le desengaña y se quedará embarazada de él. Fruto de esta unión nacerán Polisteo y Dolistor. El episodio, del engaño de Dolisena y la infidelidad de Belianís se produce en el capítulo XVI de la cuarta parte de la *Historia del magnánimo y valiente e invencible caballero don Belianís de Grecia* que fue publicada en 1579 en Burgos a costa de Pedro Santillana. No hay ninguna edición moderna de esta obra. Sin embargo, se puede acceder a un resumen detallado y a un comentario del contenido de las dos últimas partes de esta novela de caballerías en Gallego, 2003.

v. 2225 *lejos*: para mayor información sobre este término pictórico, véase la nota al v. 1065.

v. 2226 *corrido*: participio del verbo «correr» en su acepción de «burlar, avergonzar y confundir» (*Aut*). Comp. «TARSO: ¿Vergüenza? ¿Tal dice un hombre? / ¡Vive Dios, que estoy corrido / con razón de haberte oído / tal necedad!» (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada III, vv. 341-344).

- si en un lienzo se colgara  
enfrente de la Vitoria! 2235
- DON DIEGO            Calla, loco.
- TORIBIO                Discurrir  
en nada puede ofender,  
lo que ellos pueden hacer  
déjame lo a mí decir. 2240
- DON ANTONIO        Dudo la dicha que espero.
- DOÑA ANA            ¿Por qué, cuando yo te adoro?
- DON ANTONIO        Causa ha de haber pues que lloro.
- DOÑA ANA            ¿Te ofende lo que te quiero?
- DON ANTONIO        Amor es desconfianza. 2245
- DOÑA ANA            También es seguridad  
y en mi boca una verdad  
es mucho más que esperanza.
- DON ANTONIO        Siempre he de quedar vencido.  
Quédate, a Dios.
- DON ALONSO                        (Ha acabado, *Aparte.* 2250  
gracias a Dios.) Que ha llegado  
la hora de habernos ido,  
ya vos sabréis cual me parto.
- DOÑA INÉS            Sabéis vos ser muy galán.

v. 2236 *Vitoria*: se está haciendo referencia a la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, que estaba situada en la entrada de la actual Carrera de San Jerónimo, muy cercana a la del Carmen y junto a la que aparece mencionada por ejemplo, en la obra de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes*: «DON MARTÍN: Misas y oraciones son / las que las almas amansan, / que, en fin, con ellas descansan. / Vamos, que en esta ocasión / en el Carmen y Vitoria / haré que se digan mil» (vv. 2190-2195) y en otra obra típicamente madrileña del mercedario, *Por el sótano y el torno*: «DOÑA BERNARDA: ¿Cómo se llama esta calle? / SANTILLANA: La calle de las Carretas. / Es omblijo de la corte: / la Puerta del Sol aquélla; / la Vitoria al cabo della; / y a la obra acera es un norte / el Buen Suceso; allí enfrente / el Carmen; a mano derecha / la Calle Mayor, cosecha de toda buscona gente: / San Felipe a la mitad; / Puerta de Guadalajara / arriba, de quien contara / lo que puede una beldad» (vv. 357-370). Herrero aludiendo a un texto de Castillo Solórzano indica que era una de las «iglesias de moda en el siglo xvii» (1963, p. 140).

- DOÑA ANA Ven a abrir, Beatriz, saldrán  
por la puerta deste cuarto. 2255
- Vase don Alonso, don Antonio, doña Ana y Beatriz.*
- DOÑA INÉS ¿Es posible que librarme  
de aqueste loco he podido,  
que hace gala el desenfado  
y valor lo desabrido? 2260  
¡Jesús! ¿Quién sois?
- DON DIEGO No os turbéis  
(Hacerme desentendido *Aparte.*  
quiero de cuanto escuché.)  
Yo, señora, que he venido  
tan vuestro como primero, 2265  
segunda vez al peligro  
de vuestros ojos hermosos;  
yo que atentamente sigo,  
constante sol, a dos soles,  
y yo que solo examino 2270  
mi valor con no temeros.
- DOÑA INÉS Pues ¿quién, don Diego, os ha dicho  
que es lisonja el no temerme?
- DON DIEGO Nunca despreciarle ha sido  
hallarse en el riesgo bien, 2275  
ni puede llamarse fino  
quien adora y no padece.
- DOÑA INÉS Vos, que no habéis padecido  
por mí, me queréis muy poco.  
Nunca el nombre ha merecido 2280  
de valor el no temer,  
quien no conoce el peligro  
ni en arriesgarse merece

v. 255 Se ha desarrollado la vocal embebida, añadiendo la preposición omitida.

v. 2269 *constante sol, a dos soles*: véase la nota al v. 1179.

v. 2276 *fino*: «Significa también amoroso, seguro, constante y fiel, como *amigo fino*, etc.» (*Aut.*). Cfr. «ANDREA: Señora, el que es fino amante / habla castellano viejo» (Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 139-140).



- pues con bárbaro descuido  
sin méritos se aventura 2285  
y se arroja sin adbitrio.
- DON DIEGO Bien el peligro conozco,  
ya vos noticia de todo  
tendréis y ya habréis sabido 2290  
lo que entre los tres pasó  
cuando en el campo nos vimos.
- DOÑA INÉS Ya todo, señor, lo sé.  
Don Alonso me lo ha dicho.  
Nunca esperaba yo menos,  
pues nunca de vuestro brío 2295  
tuve ocasión de dudar  
y la poca que han tenido  
de disgustarse les dije,  
no habiéndoles ofendido  
vos en nada, y, satisfechos, 2300  
agora de aquí se han ido.
- DON DIEGO Y yo también lo estuviera  
cuando los méritos míos.
- DOÑA INÉS Luego, ¿no os dais por pagado  
solo de que a mis oídos 2305  
vuestro cuidado llegase?  
¿Sabéis que haya dado indicios  
de agradecida siquiera?  
Pues con vos me ha sucedido  
lo que hasta agora jamás. 2310
- DON DIEGO (¡Ah, sirena!) *Aparte.*

v. 2286 *adbitrio*: «arbitrio». Tal forma, pese a que no se recoge ni en *Aut* ni en *Cov.*, se utilizaba. Cfr., «VILLADIEGO: Antes son grillos / unas calzas atacadas, / y para ir su camino, / no tomallas, que el soltallas / les fuera mejor adbitrio» (Salas Barbadillo, *El Prado de Madrid y baile de la capona*, pp. 125-126, vv. 133-137).

v. 2311 *sirena*: «Por alusión se lama a la mujer que canta dulcemente y con melodía» (*Aut*). El comparar a la mujer con una sirena que es capaz de engañar con su dulce voz y sus encantos a los hombres es un tópico en los parlamentos de los amantes despechados o celosos de la comedia del Siglo de Oro. Cfr., por poner dos de entre los numerosos ejemplos que se pueden encontrar, «DON GARCÍA: Cierra, engañosa, los traidores labios; / que como el fuego crece con el viento, / aumentan tus caricias mis agravios.



que sois otra mujer más  
y que desdichado he sido.  
No he de estorbaros la dicha,  
años gozad infinitos, 2330  
de ese señor don Alonso,  
que merecer ha podido  
ser dueño de esa hermosura,  
que yo morir no he querido  
sin que sepáis la ocasión 2335  
y haberos primero dicho  
que asiguréis sus recelos  
pues, con haberlo yo visto,  
él queda sin competencia  
y yo sabré por quién riño. 2340

*Vanse los dos.*

DOÑA INÉS      ¡Qué poco importa, qué poco,  
ni la advertencia ni el juicio  
puesto que la mala suerte  
obra en lo más prevenido!  
Dilincuente soy sin culpa 2345  
y tal lo que ha sucedido  
por mí me deja, que ignoro  
si soy la misma que he sido.  
Aun para satisfacerme  
lo probable del dilito 2350  
me acobarda y no me hallo  
si me busco o si me miro.  
¡Qué tarde viene el remedio  
cuando es el mal tan preciso,  
que ni le temió el cuidado 2355  
ni la atención le previno!  
¿Qué importará averiguar  
de quién la culpa haya sido;

v. 2327 Se reconstruyen las dos últimas letras de esta palabra, que una pequeña mancha no permite ver.

v. 2347 Nótese el hipérbaton: «y tal me deja lo que ha sucedido por mí».

fuese descuido o malicia,  
 si en malicia o en descuido 2360  
 dos veces quedo ofendida,  
 pues que dos veces peligro  
 en la vida y la opinión  
 sin que valga por testigo  
 mi ignociencia mal sigura? 2365  
 Y apenas me determino  
 a mirar agradecida  
 a un hombre cuando ofendido  
 de mí con razón se juzga.  
 ¡Qué claro está que habrá visto, 2370  
 pues el amor todo es luces,  
 de mi voluntad indicios!  
 ¡Oh, qué cuerda recelaba,  
 qué próspera que he temido  
 lo mismo que me sucede! 2375  
 Ningún honor es tan mío  
 como el que de mí depende.  
 Si a mi hermana le ha podido  
 importar que escuche a un loco,  
 cuando es tan propio el peligro, 2380  
 cuando la ofensa es tan propia,  
 solamente ha de ser mío  
 el procurar el remedio.  
 Perdona si solicito  
 satisfacer quien me ofende 2385  
 y con razón, pues ha visto  
 lo que me agravia y no sabe  
 qué fundamento o motivo  
 tuvo escuchar este loco.  
 ¡Qué malpensó, qué mal hizo 2390  
 quien con él no ha de saberse!  
 Al riesgo arrojarse quiso

v. 2359 En el manuscrito aparece la forma «descudo» que suponemos error del copista por ello se ha corregido. Falconieri opta también por realizar la misma corrección pero no lo señala en nota.

v. 2365 *ignociencia*: 'inocencia', véase la nota al v. 1929.

pues tienen lengua estas flores,  
 pues murmurar sabe el ruido  
 destas aguas, y pues tienen  
 estas paredes oídos. 2395

*Váase. Salen don Alonso y don Antonio.*

DON ANTONIO En fin, ¿no quieres venir?

DON ALONSO Si yo no sé enamorar,  
 ¿has de quererme obligar  
 a ser grosero o mentir, 2400  
 para que yo pueda dalle  
 al forastero pesar?  
 Harto tiene en verme estar  
 o a su puerta o a su calle,  
 que cosa en mi condición 2405  
 el no tenderme en entrando  
 y andarme luego buscando  
 la alacena o el cajón,  
 donde este desembarazo  
 dicen todos que es llaneza. 2410  
 No es para mí la fineza  
 ni el hablar con embarazo,  
 demás de que es cosa fiera  
 que compuesto haya de estar  
 donde no puedo tomar 2415  
 el tabaco que quisiera.  
 Ya sabes que soy tu amigo  
 y que te sabré esperar,  
 mas no me mandes entrar

v. 2405 *condición*: véase la anotación al v. 165.

v. 2406 No se ha logrado entender el sentido de este verso. El verbo «tenderme» no tiene ningún sentido en este contexto, sin embargo, en el manuscrito esta es claramente la voz que aparece.

v. 2408 *alacena*: debía tener todavía bien presente el autor la comedia *La dama duende* que se apoya en el uso escénico de este espacio que permite todo el enredo de la comedia. Aparece además el recurso en otras obras de Calderón como *No hay burlas con el amor* donde Inés sugiere al galán que sigue su consejo: «Donde estar mejor podéis / es en aquella alacena / de vidrios» (Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, vv. 1723-1725).

- a que enamore contigo. 2420  
 Por aquí te aguardaré.
- DON ANTONIO Pues ¿dónde me has de aguardar?
- DON ALONSO No tienes que preguntar,  
 que yo por aquí andaré  
 mientras vuelves a salir 2425  
 sin cansarme de esperar.
- DON ANTONIO Pues yo me voy adorar.
- DON ALONSO Pues yo me quedo a reír.
- Vanse cada uno por su puerta. Salen doña Ana y doña Inés,  
 y Beatriz.*
- DOÑA INÉS Cuanto te he dicho pasó.
- DOÑA ANA ¿Viste, Beatriz, cómo entraron? 2430
- BEATRIZ ¿Si no a la puerta llamaron,  
 cómo pude verlos yo?  
 Pero del jardín la puerta,  
 como hay obra, ser podría,  
 y esto sin duda sería, 2435  
 estuvo entonces abierta.
- DOÑA INÉS Esto, hermana, has de decir.
- DOÑA ANA Cuanto gustares haré.
- BEATRIZ Lindamente me escapé,  
 ¿quién no supiera mentir? 2440  
*Sale don Antonio.*
- DON ANTONIO Como a centro en que he vivido,  
 como a dueño en quien adoro,  
 otra vez vuelvo, señora.

v. 2442 *dueño*: «Se suele llamar a sí a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas del honor, y en este caso si a la voz *dueño* se añade algún adjetivo es siempre con la terminación masculina» (*Aut*) Comp. «JULIA: Ce, ¿es Camacho? / CAMACHO: Sin faltarle una migaja, / dueño mío?» (Zamora, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, vv. 176-178). Para más ejemplos se puede consultar también la nota al v. 31 de *No hay bien sin ajeno daño*.

DOÑA ANA	A tan buen tiempo has venido que ya te quería escribir que te llegases acá, y pues has venido ya...	2445
DOÑA INÉS	Yo se lo quiero decir por haceros gusto a vos. Sin resistirme a doña Ana, consentí que esta mañana, como lo visteis los dos, a don Alonso escuchase porque mi hermana pudiese hablaros cuanto quisiese sin que aguardar le cansase. Y lo que fue cortesía, en mí natural extraño, con un aparente engaño se ha vuelto en ofensa mía. El hombre que a la ventana halló don Alonso hablando, que vos en el jardín, cuando desabrido con doña Ana estábades, escuchastes, el que os dio tantos desvelos, aquel que de vuestros celos en San Jerónimo hablasteis es un caballero a quien, si importó disimular, ya me importa confesar que le estoy quiriendo bien. Vio a don Alonso conmigo,	2450  2455  2460  2465  2470

v. 2465 *estábades*: forma todavía utilizada en el siglo xvii para expresar la segunda persona del imperfecto de indicativo: *estabais*. Malkiel apunta como Cervantes, Lope de Vega y Cervantes conservaban esta terminación en *-des*, para las formas proparoxítonos, como la presente, mientras que, en las segundas personas del plural del presente de indicativo, como en *andades* ya se había producido la caída de la oclusiva dental sonora intervocálica, dando como resultado *andáis*. La analogía con estas segundas formas sería lo que provocaría, según Malkiel, la caída también en el imperfecto a partir también del siglo xvii, dando como resultado las formas actuales (Malkiel, 1949, pp. 159-165).

*escuchastes*: 'escuchasteis'. Véase la anotación a la forma verbal *dijistes* en el v. 1675.

que es muy curioso el amor,  
 y agora contra mi honor 2475  
 es el único testigo  
 sin que a su satisfacción  
 la mía pueda importar,  
 pues que solo me vio hablar  
 y no me vio la intención. 2480  
 Dos veces que ha lo que quiero  
 desahogarme en mi cuidado  
 una vez como cuñado,  
 la otra como caballero,  
 agradeced la ocasión 2485  
 y advertid que estos desvelos,  
 si a vos os quitan los celos,  
 a mí también la opinión.

*Salen don Diego y Toribio.*

TORIBIO El hombre que he visto entrar  
 no es el que conozco yo. 2490

DON DIEGO ¿Qué importa? Yo he de arriesgarme  
 con cualquiera de los dos.

BEATRIZ Señora, don Diego, ha entrado.

DOÑA INÉS Pues, ¿de qué es la turbación?  
 Mi deseo prevenido 2495  
 parece que le llamó.

DON DIEGO Guardeos Dios.

DON ANTONIO Y a vos os guarde.

DON DIEGO Antes que os diga quien soy,  
 pues es lo que importa menos,  
 quiero la resolucion 2500  
 que aquí me trujo deciros.

v. 2501 *trujo*: 'trajo'. La vacilación entre «trujo» y «trajo» o «truje» y «traje» era muy común durante el siglo xvii (Lapesa, 1984, p. 395). Comp. «Celia [...]»: No importa / el cómo; basta que puede / mi ingenio haber hecho que / el mismo don Diego fuese / quien me trujese hasta aquí / a cuya causa tenerme / no puedo» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 1899-1905).



- DON ANTONIO Decid en buen hora.
- DON DIEGO Yo  
 he dado en aquesta casa  
 muy poquísima ocasión  
 y me cuesta mucho enfado, 2505  
 pues aun no pienso que son  
 tres días los que ha que sé  
 sus umbrales y ya dos  
 están celosos de mí,  
 y a entrambos les doy razón 2510  
 de que tengan de mí celos,  
 pues yo a entrambos se la doy.  
 Ya os he dicho caballero  
 a qué vine, porque sois,  
 o celoso o satisfecho, 2515  
 alguno de aquestos dos.  
 Y agora quiero deciros  
 que don Diego Enríquez soy  
 con que os lo habré dicho todo.
- DON ANTONIO Siempre la voz me avisó 2520  
 de que yo le conocía  
 y, vos, ¿conoceisme?
- DON DIEGO No,  
 no os conozco, aunque presumo  
 que he escuchado aquesa voz  
 muchas veces.
- DON ANTONIO Pues sabed 2525  
 que yo don Antonio soy  
 de Mójica.

v. 2504 *ocasión*: «Significa también peligro u riesgo» (*Aut*) Comp. «FÉLIX: Yo tento el mismo tenor / GARCÍA: ¿Qué excusa podrá valerme? / FÉLIX: Entrad riñendo con ella / por celos. GARCÍA: Si a mi querella / responde con ofrecirme / mano de esposa al momento / ¿cómo he de huir la ocasión?» (Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse*: vv. 1306-1310).

v. 2524 *aquesa*: como ya se ha indicado en el capítulo «Criterios de edición», ésta es la única vez que aparece en la comedia este demostrativo arcaico que convivía con el actual *esa*.

DON DIEGO	¿Quién?	
DON ANTONIO	El mismo, que con mis brazos os doy la bienvenida. Atended a vuestra satisfacción.	2530
DOÑA ANA	No se va poniendo mal.	
DOÑA INÉS	Nunca a mí la inclinación, doña Ana, pudo engañarme.	
TORIBIO	Pues aun falta lo peor, que no hemos topado aquel que junto Atocha me hirió.	2535
DON ANTONIO	Ya vos sabéis que me partí a Levante cuando vos a las Indias de ocidente, y tan rapaz que apenas el semblante aun el primero bozo me consiente.	2540
	No escusando el afán ni breve instante de más hazañas coroné mi frente que los estíos calurosos meses pálido, vulgo de maduras mieses de mi madre heredado vine a España.	2545
	Y un amigo me truje que testigo de mis males y bienes me acompaña, que hace los males bienes un amigo, la condición tan libre y tan estraña.	
	Algo sabéis de lo que agora os digo que, sin que yo le pueda poner tasa, acuchilla al que pasa y que no pasa. Éste, sin más razón que hacer fineza,	2550

v. 2536 *Atocha*: véase la nota al v. 824.

v. 2540 *primero*: 'primer', para más información consúltese la nota al v. 995.

v. 2546 *truje*: 'traje'. Para más información consúltese la nota al v. 2501.

v. 2549 *condición*: 'natural, genio', véase la nota al v. 165.

v. 2553 *fineza*: «Se toma también por actividad y empeño amistoso a favor de alguno» (*Aut*). Comp. «JUAN: A todo estoy determinado. / Decidme, ¿qué mandáis? FÉLIX: Una fineza / digna de ese valor y esa nobleza» (Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, vv. 1976-1978).

- os sacó de la calle y la ventana,  
 que no tiene el diamante la fineza, 2555  
 que el afecto constante de doña Ana  
 aquí celoso mi cuidado empieza.  
 ¡Oh, pasión de los celos inhumana  
 y cuanto con los dos os ha pasado  
 no tuvo más razón que mi cuidado! 2560  
 Es doña Inés muy principal señora,  
 aunque bastar pudiera mi cuñada.  
 Haceos vos el argumento agora  
 si está bastantemente asegurada,  
 siendo mi amigo ni quien sois ignora 2565  
 de lo demás ella estará informada.  
 Tócame remediar lo que he sabido  
 como agora dejaros advertido.  
 Diez años ha, don Diego, que no os veo  
 y, aunque ausente os juzgaba y apartado, 2570  
 siempre os tuvo delante mi deseo.  
 Dicha será teneros por cuñado  
 la licencia acabo de galanteo.  
 Tome resolución vuestro cuidado  
 que no he de consentir, siendo doña Ana 2575  
 ya mi mujer, galanes a su hermana.
- DON DIEGO      ¿Qué puedo yo responder,  
 cuando me dáis tan honrado  
 amigo para cuñado  
 y hermana para mujer? 2580  
 Pues sin que la conociera  
 esto es verdad, vive Dios,  
 solo por decirlo vos  
 para mujer la escogiera.

v. 2554 Se ha suprimido la preposición *de* que aparecía tras la conjunción. La inclusión de esta preposición es errónea pues daba como resultado un verso hipermétrico. En su edición, J. Falconieri no corrige ni tampoco anota que se trate de un dodecasílabo.

v. 2583 *Vive Dios*: se trata de una forma de juramento equivalente a *voto a Dios* o *vive Cristo*. Véanse las notas a los vv. 153 y 47.

- Sedme vos intercesión  
que la obligue y que me abone. 2585
- DOÑA INÉS ¿Qué ha de haber que no perdone  
tan precisa obligación?  
Padre en don Antonio hallé,  
como marido doña Ana, 2590  
a la de nacer su hermana  
esta dicha deberé.
- DON ANTONIO Y yo a la de conoceros  
cuanto debamos después.
- DOÑA ANA ¿Qué ruido es este? ¿Quién es? 2595
- Sale don Alonso.*
- DON ALONSO Yo, que me he holgado de veros  
donde ya los cuatro juntos,  
pues de experiencia sabemos  
que todos reñir sabemos,  
examinemos sin puntos, 2600  
de una vez, aqueste enfado  
que es cosa para dejarse  
llevar del diablo el andarse...
- DON ANTONIO Ya aquesto está averiguado  
que don Diego Enríquez es, 2605  
don Alonso, el caballero  
que más estimo y más quiero,  
y a quien quiere doña Inés.
- DON ALONSO ¿Es aquel de quien te he oído  
que a las Indias se pasó? 2610

v. 2586 *abonar a otro*: «Es salir por él saneándole y fiándole para cualquiera dependencia o negocio» (*Aut*). Cfr. «DUQUE: Alto: pues tú le abonas, quiero velle (Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, jornada II, v. 425).

v. 2596 *holgar*: 'complacer', véase la nota al v. 38.

v. 2600 *puntos*: Toribio parece estar hacer haciendo un juego de palabras con la palabra *puntos* con el sentido que en el mundo de la universidad sería para denominar a los puntos que tenían que desarrollar en los exámenes de oposiciones a la universidad. Cfr. *Aut* «Se llaman las cuestiones, que picando en un libro, salen las hojas para que elija el que ha de leer de oposición».







## TÍTULOS PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Véga. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Véga and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Véga. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.



15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle-Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.
23. Fernando Rodríguez-Gallego y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-17-6.
24. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (segunda parte)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-14-5.
25. Leonardo Sancho Dobles (ed.), *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-20-6.
26. Jesús María Usunáriz, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-22-0.
27. Felix K. E. Schmelzer, *La retórica del saber: el prólogo de los tratados matemáticos en lengua española (1515-1600)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-13-8.
28. Robin Ann Rice (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-21-3.
29. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-24-4.
30. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrian (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-11-4.
31. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, *Relación y sentencia del virrey del Perú (1615-1621)*, ed. de María Inés Zaldívar Ovalle, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-25-1.

32. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libro I)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-27-5.
33. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libros II, III y IV)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-28-2.
34. Judith Farré Vidal (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-23-7.
35. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-12-1.
36. Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-32-9.
37. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), «*Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*» (1700-1711). *Volumen I (1700-1705)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-33-6.
38. Francisco Antonio de Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-34-3.
39. Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-26-8.
40. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-36-7.
41. Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*, ed. de Juan C. González Maya, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-35-0.
42. Pietro Bembo y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, ed. bilingüe de Oriol Miró Martí, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-37-4.
43. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piłat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-29-9.
44. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-40-4.
45. Carlos Mata Induráin (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-42-8.
46. Beatrice Garzelli, *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-44-2.
47. Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. de José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-43-5.

48. Martina Vinatea, «Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima» de Rodrigo de Valdés, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-46-6.
49. Rafaèle Audoubert, Aurélie Griffin et Morgane Kappès-Le Moing (eds.), *La poésie d'exil en Europe aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-47-3.
50. Ignacio Arellano y Gonzalo Santoja Gómez-Agero (eds.), *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-49-7.
51. Enea Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos (traducción de Diego López de Cortegana)*, edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.
52. Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.
53. Antonio Sigler de Huerta, «No hay bien sin ajeno daño», «Las doncellas de Madrid», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-938795-39-8



# C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Antonio Sigler de Huerta es un autor secundario cuya vida y obra han merecido escasa atención por parte de la crítica, de ahí que su producción teatral haya pasado prácticamente desapercibida. Sin embargo, gozó de cierto reconocimiento en su tiempo (no sólo participó en diversas academias, sino que además recibió los elogios de Montalbán y Lope de Vega, lo cual, sin embargo, no impidió que fuera el blanco de ácidos sonetos de Calderón) y en sus comedias encontramos algunos aciertos notables. Así pues, conocer su vida y obra permite entender con mayor exactitud el panorama literario del Siglo de Oro y las relaciones de amistad o enemistad que se establecían entre los dramaturgos de la época. En este volumen se ofrece el estudio y la edición crítica y anotada de dos comedias suyas de capa y espada: *No hay bien sin ajeno daño* y *Las doncellas de Madrid*.

Luisa Rosselló Castillo, doctora en Filología Hispánica (Premio Extraordinario de Doctorado), es colaboradora del Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM) de la Universitat de les Illes Balears. Su área de especialización como investigadora es el teatro español del Siglo de Oro (Lope de Vega, Moreto, etc.). Es miembro también del equipo investigador Moretianos.



Instituto de Estudios  
Hispánicos  
en la Modernidad



GOVERN  
ILLES  
BALEARNS

