

María Pilar Sánchez Laílla

Edición y estudios de la
*Navidad de
Zaragoza (1654)* de
Matías de Aguirre

Departamento
Filología Española

Director/es
Laplana Gil, José Enrique

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**EDICIÓN Y ESTUDIOS DE LA
"NAVIDAD DE ZARAGOZA" (1654) DE
MATÍAS DE AGUIRRE**

Autor

María Pilar Sánchez Laílla

Director/es

Laplana Gil, José Enrique

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Filología Española

2015

ISBN 978-84-608-2797-9



Universidad Zaragoza



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

TESIS DOCTORAL

EDICIÓN Y ESTUDIO DE LA
NAVIDAD DE ZARAGOZA
DE MATÍAS DE AGUIRRE

M^a Pilar Sánchez Laílla

Dirigida por el Dr. José Enrique Laplana Gil

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
(LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPÁNICAS)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2015

ÍNDICE

-Introducción.....	I
- La obra: localización de ediciones y ejemplares.....	IX
- Descripción bibliográfica.....	XI
- Una edición y diversos estados. Cotejo de ejemplares para una propuesta de enmiendas al texto.....	XIV
-Criterios de edición.....	XXVIII
- Edición de la <i>Navidad de Zaragoza</i>	1
Preliminares.....	3
Fe de Erratas.....	11
<i>Noche I</i>	17
<i>El engaño en el vestido</i>	93
<i>Noche II</i>	197
<i>La industria contra el peligro</i>	237
<i>Noche III</i>	331
<i>Cómo se engaña el demonio</i>	389
<i>Noche IV</i>	463
<i>El príncipe de su estrella</i>	511
Índices.....	587
-Índice de los primeros versos.....	595
- Voces anotadas.....	599
- A) Estudio general del autor y su obra.	
1) Desenmarañando la gran confusión sobre la autoría.....	629
2) La solución de un error bibliográfico.....	642
3) Un autor y dos obras: un bosquejo del <i>Consuelo de pobres y remedio de ricos</i>	661
4) A modo de conclusión.....	667
5) Apéndice: El testamento de Matías de Aguirre.....	669
- B) Estudio de la <i>Navidad de Zaragoza</i> .	
1) La <i>Navidad de Zaragoza</i> como miscelánea barroca: contextualización.....	677

2) La <i>Navidad</i> como novela académica.....	683
3) La materia erudita en la miscelánea.....	700
3.1) La erudición y sus fuentes.....	700
3. 2) El tema del sueño: del enigma al texto teatral.....	711
4) La novela intercalada: <i>Riesgo del mar y de amar</i>	727
4.1) Un microcosmos temático: de las comedias a la novela.....	727
4. 2) El tema del amor.....	733
4. 3) El honor y la honra: del drama teatral a la novela.....	750
4. 4) Personajes.	
a) Los modelos masculinos. El héroe.....	764
b) Damas.....	778
c) Criados.....	784
5) Estudio del teatro.	
5. 1) En torno a los géneros.....	795
5.1.1) <i>El engaño en el vestido</i> : entre el drama de honor y la comedia palatina.....	802
5.1.2) <i>La industria contra el peligro</i> : el marco urbano para una comedia de capa y espada.....	806
5.1.3) Una comedia hagiográfica: <i>Cómo se engaña el demonio</i>	809
5.1.4) El apogeo escenográfico: la magia a escena en <i>El príncipe de su estrella</i>	812
5. 2) Escenificación y escenografía.....	815
5.2.1) El lugar de la representación. Las acotaciones teatrales.....	816
5.2.2) Escenografías predominantes.....	833
a) La escenografía para el monte.....	833
b) El jardín.....	837
c) De la calle al aposento.....	843
d) Otros elementos escenográficos: luz, música y otras apariencias.....	851
6) Estudio de la poesía.....	879
6. 1) Poesía de acertijos y motes.....	880
6. 2) Poemas de tema amoroso.....	883
6. 3) Poemas satíricos.....	889
6. 4) Poemas de corte filosófico.....	894

6. 5) Estrofas narrativas: relaciones de sucesos y relaciones de comedias.....	897
6. 6) Poemas teatrales.....	902
6. 7) Una aproximación a la lengua poética.....	908
6. 8) El caso de la silva <i>A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio</i>	914
6. 9) Una cuestión de métrica.....	919
Índice de los poemas incluidos en la <i>Navidad de Zaragoza</i>	920
Tabla de los esquemas métricos utilizados.....	929
6. 10) Análisis métrico.....	930
C) Conclusiones.....	935
D) Bibliografía.....	947

INTRODUCCIÓN

Culmina en estas páginas un largo peregrinaje investigador que se inició en el año 2003 con la aprobación por el Departamento de Filología Española del proyecto de esta tesis doctoral. El objeto de dicho proyecto fue la realización de una edición crítica y de un estudio completo de la obra titulada *Navidad de Zaragoza*, escrita a mediados de siglo XVII por un aragonés nacido en Calatayud llamado Matías de Aguirre.

La elección de esta obra vino motivada por el interés que supone el acercamiento al género misceláneo del Siglo de Oro. La *Navidad de Zaragoza* es una miscelánea surgida en el ambiente literario de las academias que abundaban en esta ciudad en todo el periodo áureo. Precisamente el relato marco que engloba las abundantes poesías de corte gongorino, cuatro comedias y una novela, es la narración de una reunión de carácter festivo con motivo de los festejos navideños en un palacio localizado en el Coso, quizá trasunto literario del palacio en el que transcurrían las veladas de la academia que el Conde de Lemos tuvo en la capital aragonesa y a la que perteneció Matías de Aguirre. El conocimiento del ambiente cultural del Aragón del XVII y de la vida de las distintas academias literarias en las que surgían este tipo de misceláneas fue sin duda una de las motivaciones principales para el desarrollo del trabajo de investigación conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.), presentado en septiembre de 2006 y que supuso un acercamiento inicial a la figura de nuestro autor, además de la edición y el estudio de las cuatro comedias insertas en la *Navidad*.

El primer paso en el camino fue la localización del auténtico autor de la obra, dado que la mayor parte de la bibliografía secundaria y de los catálogos bibliográficos atribuyen la *Navidad de Zaragoza* a Matías de Aguirre y Sebastián, padre de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. La laboriosa tarea de rastreo de los testimonios de la época, fundamentalmente de los vejámenes académicos, y de los documentos históricos conservados en distintos archivos históricos oscenses y zaragozanos, reveló con claridad la verdadera autoría de del Pozo y Felices, nacido como su padre en Calatayud, quien pasó su juventud moviéndose por los círculos literarios de Zaragoza para trasladarse después a Huesca, donde tomó los hábitos tras

el fallecimiento de su esposa y donde desempeñó cargos importantes como Arcediano de la Catedral y como Rector de la Universidad Sertoriana. Es este, además, el mismo autor de otra obra de cariz totalmente diverso a la *Navidad*, titulada *Consuelo de pobres, remedio de ricos*, fruto maduro inspirado, a diferencia de sus motivaciones juveniles, por sus tareas eclesiásticas. El análisis comparativo de estas dos obras a través de los ejemplares localizados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Zaragoza, además de la Biblioteca Pública de Huesca y los fondos de la Biblioteca General y de Humanidades de la Universidad de Zaragoza, reveló algunos datos de gran interés biográfico para la ubicación de la figura de Matías de Aguirre. La confusión en la atribución de la obra a su padre vino propiciada por una mala lectura de la fecha presente en el pie de imprenta de la portada, que situó la obra en 1634 en lugar de en 1654, como rezan todos los preliminares de la única edición conservada, motivo por el cual muchos críticos consideraron erróneamente como autor a Aguirre Sebastián, y no a su hijo, nacido en 1633. El análisis exhaustivo de la mayor parte de los testimonios históricos conservados confirman la tesis de una única autoría para las dos obras mencionadas, la de Aguirre del Pozo y Felices. Sin duda, uno de los grandes hallazgos documentales para arrojar luz sobre las sombras de Matías Aguirre hijo fue la localización de su testamento entre los papeles del manuscrito microfilmado de José Sanz de Larrea, *Noticias literarias de Huesca* (1604) en el Archivo Histórico sito en el Palacio de Montemuzo de Zaragoza.

Una vez establecido el verdadero autor y localizada la obra en el contexto cultural del Aragón de mediados de siglo, procedí a lo que sin duda fue la parte más laboriosa: la edición crítica de la *Navidad de Zaragoza*. Tras realizar el estudio de los ejemplares conservados de la obra y establecer su filiación, procedí a una exhaustiva transcripción del texto, tarea fundamental de los estudios filológicos que hasta ese momento no había tenido ocasión de realizar con detenimiento. La existencia de una única edición de la obra facilitó mucho la labor al no encontrar propiamente variantes textuales. Sin embargo, el cotejo de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional permitió esclarecer algunos pasajes no del todo legibles en el seleccionado como texto base: el conservado en la Biblioteca de Humanidades María Moliner. La ardua tarea de cotejo y transcripción fue complementada con la inclusión de un buen número de notas filológicas al pie,

como no podía ser de otra manera tratándose de una edición crítica. Las cuestiones de crítica textual, aprendidas precisamente a medida que he ido realizando este trabajo, han sido uno de los frutos más interesantes adquiridos a lo largo de estos años de investigación, y a esto se debe a que la edición de este texto escasamente conocido aún entre los especialistas haya ocupado la parte central y principal del trabajo, situando así la edición de la obra en primer lugar, por delante del estudio.

Las anotaciones de la edición sobre materia erudita, sobre lengua poética y sobre otras peculiaridades narrativas o escenográficas fueron el punto de partida para enfocar el estudio de la obra dividido en dos bloques principales: por una parte, el estudio sobre el autor y, por otra, el estudio de los diferentes materiales literarios de la *Navidad*: el marco académico habitual en las misceláneas del Barroco, la novela intercalada como microcosmos temático, el teatro y la poesía y la lengua poética.

Los últimos apartados se dedican a las conclusiones más relevantes obtenidas de los diferentes bloques del estudio y a la bibliografía general, en la que se engloban tanto las citas bibliográficas utilizadas para la anotación de la edición como para la elaboración del estudio, procurando evitar la repetición de las referencias bibliográficas aparecidas con anterioridad en otros lugares de la edición o del estudio. En el cuerpo de la bibliografía general se han incluido algunas de las ediciones digitalizadas localizadas a través de internet y que he preferido citar a continuación de la edición impresa y no distinguirla en un apartado nuevo de los que usualmente se vienen denominando *webgrafías*. Un buen estudio filológico hoy en día no debe entenderse sin la aplicación de las nuevas tecnologías y debe contar con un buceo por las complejas aguas de la informática y las herramientas útiles para la indagación por la Red sobre la literatura española. Internet como medio para la localización de ejemplares a través de la consulta de buscadores, portales y catálogos de bibliotecas o Catálogos Colectivos como el del Patrimonio Bibliográfico Español es el primer paso a la hora de establecer la bibliografía que se ha de manejar en cualquier trabajo de investigación. Pero, por otro lado, el mundo de los sitios electrónicos es también básico para la difusión moderna de la filología. La Biblioteca virtual Miguel de Cervantes muy en particular, así como otras bibliotecas virtuales, portales dedicados al estudio de un autor y bases de datos son veloces y útiles portadores de información por todo el mundo pero hay que saber moverse por

ellos para discernir en el ancho universo de la transmisión informática las herramientas válidas para cada estudio concreto.

Paralelamente a la ubicación de nuestro autor en el panorama aragonés, he podido indagar en la riquísima tradición que nos brinda el periodo barroco en esta tierra. La influencia antes mencionada de las academias literarias en Zaragoza y la relación de Aguirre con poetas de gusto tan gongorino como Moncayo o Navarro se explica en el entorno cultural del ecuador del siglo en que el autor concibe y madura su obra.

El acercamiento inicial a la *Navidad de Zaragoza* fue a través del estudio de las piezas teatrales en el trabajo de investigación para el D.E.A. pero la obra requiere de un estudio global en el que se aprecia cómo la teatralidad se proyecta más allá de las comedias, afectando especialmente al marco narrativo y a la novela corta. Precisamente el análisis del marco narrativo y de la novela intercalada se han realizado estableciendo un estudio comparativo con las cuatro comedias, que se integran a la perfección en el relato marco y en el conjunto de la narración. Asimismo el lenguaje gongorino ha sido analizado en parangón a las piezas dramáticas, puesto que es el mismo que inspira alguno de los pasajes poéticos más ricos de las cuatro noches en las que está dividida la miscelánea.

El teatro fue seleccionado como punto de partida para abordar el estudio del texto por el especial interés que siempre he sentido por el fenómeno de la representación teatral en el Barroco. En este sentido, el acercamiento a la obra de Aguirre ha supuesto la adquisición de un conocimiento mucho más profundo, tanto de los diversos géneros a los que las cuatro comedias se adscriben (comedia palatina, de capa y espada, de santo y de magia), como de las riquísimas cuestiones que atañen a la puesta en escena, ya sea en un corral de comedias o en un salón palaciego habilitado para tal fin a modo de coliseo. El estudio de todos los aspectos que atañen a los géneros, los temas y, sobre todo, por su importancia tan destacable, la escenografía, ha sido realizado como consecuencia de un análisis riguroso de todos los elementos reseñables durante el proceso de edición crítica de los textos. Y es que toda la *Navidad de Zaragoza* está embebida de ese gusto palpable de nuestro autor por la representación y las apariencias. Matías de Aguirre es, ante todo, dramaturgo. No quiso ser conocido, como pone de manifiesto en la ficción de la

Noche primera “por su mal nombre de poeta”, ni tampoco ha pasado a la historia, a pesar de la relevancia de su obra en el panorama misceláneo áureo, como escritor de primera línea. Su mayor habilidad radica en el empleo de las técnicas escenográficas y dramáticas con las que adereza a la perfección todos los materiales integrados en ese relato marco de carácter académico-festivo en el que él mismo se introduce como un personaje o actor más.

El estudio del teatro ofrecido a propósito de las comedias que llevan por título *El engaño en el vestido*, *La industria contra el peligro*, *Cómo se engaña el demonio* y *El príncipe de su estrella*, sobre el que versó la línea de investigación del D.E.A., me permitió recordar y ampliar los conocimientos sobre el teatro Barroco, sobre todo del teatro de Calderón y sus seguidores, en cuyo elenco se debería incluir a Matías de Aguirre, poeta gongorino que se afilia a las peculiaridades y excesos de los continuadores de la comedia nueva calderoniana. La teatralidad emerge de todos los materiales literarios de la miscelánea y no solo del estudio detenido de las comedias, ya que estas se insertan en la narración formando un todo continuo y no un material exento aprovechado para la ocasión. Es muy probable, según corroboran testimonios como los vejámenes, que estas obras teatrales fuesen escritas y representadas con anterioridad a la aparición en las prensas de Juan de Ibar de la *Navidad de Zaragoza*. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede de modo no poco frecuente en algunas misceláneas de autores de segunda fila, las piezas teatrales no son incluidas sin más ilación con el resto de los materiales que configuran el género misceláneo, sino que se integran a la perfección en el marco narrativo gracias, fundamentalmente, a las acotaciones. La inserción de las comedias en el relato que engarza todos los materiales narrativos, poéticos y teatrales, se logra con un mayor perfeccionamiento de modo progresivo. Las dos primeras comedias se presentan con una breve introducción en el discurso, en donde se refiere cómo el anfitrión del palacio en cuyos salones transcurren cada una de las veladas señala el inicio de una comedia que se representa entonces. Los lectores de la *Navidad* asistimos a esa representación al final de cada noche, lo que crea un efecto de verosimilitud y simultaneidad con la narración. La tercera y, sobre todo, la cuarta comedia, añaden a esa introducción unas largas acotaciones de carácter literario y narrativo que hacen referencia, utilizando tiempos verbales en pasado, a cómo esa comedia fue representada en la velada correspondiente, dando los más prolíficos detalles incluso de cómo muchas de las apariencias fueron dispuestas por el artífice de la comedia y

anfitrión de la fiesta nocturna. El lector, entonces, ya no asiste solo a la representación a través de la lectura de la comedia, sino que lee cómo esta se llevó a cabo durante las noches tercera y cuarta, referentes literarios de una muy posible realidad frecuente: la asistencia de su autor a las fiestas académicas. Las comedias no son, por tanto, un mero elemento integrado en la miscelánea, sino que constituyen una parte esencial del conjunto de la narración, tal y como se trasluce del estudio de poemas como el largo pasaje poético teatralizado de asunto mitológico de la *Noche segunda*. En el relato marco encontramos la descripción de numerosas apariencias y de personajes disfrazados que, en medio de la fiesta, a modo de momo cortesano, introducen las más variadas poesías y relatos. Cada una de las obras teatrales no son sino la culminación al final de cada velada de ese gusto tan teatral que impregnaba la literatura y la realidad cortesana, y que se justificaba por el predominio de lo visual, parejo a la importancia de la ostentación en el Barroco.

Este deleite por la imaginería y el exceso de apariencia va ligado a la importancia que las mujeres adquieren en toda la miscelánea, pero muy especialmente en las comedias. Los vestidos de las damas, sus aposentos y sus actitudes son descritas con todo lujo de detalles al comienzo de cada noche. Del mismo modo, tanto en las comedias como en la novela intercalada, *Riesgo del mar y de amar*, son los personajes femeninos los que más protagonismo cobran como motores de la mayor parte de las intrigas. La misoginia usual en los autores de la época no relega a un segundo plano a las damas que son fundamentales tanto en todas las apariencias teatrales, especialmente en las representaciones en las que se enmarcan los pasajes poéticos, como en los enigmas propuestos por las damas en la *Noche primera*, pues la poesía, aderezada con los adornos descritos con minuciosidad, armonizan la riqueza visual y la auditiva creando un clima de exquisitez plástica y musical. No hay que olvidar, además, que el género misceláneo contaba entre sus destinatarios a un gran núcleo femenino de lectoras, que a buen seguro gustaban de verse reflejadas en las páginas de este tipo de obras. Una muestra significativa es que otra de las obras principales de este género misceláneo de carácter festivo son las *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal, aparecidas en 1663, quien, por muchas de las concomitancias que presenta con las *Navidades de Zaragoza*, pudo haberse inspirado en la obra de Aguirre.

He querido detenerme en los detalles sobre estos aspectos de las mujeres porque a través de ellas, y más concretamente, a través de las damas tapadas que se embozan para mantenerse ocultas en medio de las oscuras sombras de la noche, se entronca con otro tema vertebrador de la *Navidad*: el sueño. Buena parte de la materia erudita que abre las páginas de la primera noche hace referencia a lo onírico, por su relación con lo literario, como “verdad fingida” que puede resultar verosímil. El sueño de Ariadna es clave en el largo pasaje poético teatralizado de la *Noche segunda* e igualmente referencias al acto de dormir inundan la silva, eje central de la *Noche tercera*, y las peripecias de los personajes del *Riesgo del mar y de amar* de la *Noche cuarta*. Mención aparte merece el tema del sueño en el teatro, pues la aparición en escena de personajes dormidos propicia algunos de los enredos más cómicos o concentra puntos clave del desarrollo de la acción dramática, tal y como sucede en *La industria contra el peligro* y *Cómo se engaña el demonio* y, muy especialmente, en *El príncipe de su estrella*, inspirada en gran medida por *La vida es sueño* de Calderón, de quien nuestro don Matías se revela fiel discípulo en casi todas las páginas de su *Navidad de Zaragoza*.

El largo, fatigado y oscuro peregrinar por estas noches navideñas ha sido iluminado por los grandes maestros que desde los primeros cursos de la licenciatura en esta casa, en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, han abierto el secreto sendero de la literatura y con los que quisiera abrir este breve capítulo de agradecimientos, mencionando, en primer lugar, a José Enrique Laplana, director de esta tesis, por su paciencia y comprensión durante todos estos años. Muy especialmente quisiera agradecer el apoyo constante y la generosidad de todos los miembros del grupo de investigación *Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo*, del que tengo la fortuna de formar parte, y principalmente a la Dra. Aurora Egido, su investigadora principal, por su aliento constante y su magistral ejemplo desde que recibiera el último año de licenciatura una Beca de Colaboración bajo su tutela. Asimismo a otros dos de sus miembros, Almudena Vidorreta y Luis Sánchez Laílla, el Critilo desde mis primeros pasos por la escondida senda. Igualmente quisiera agradecer la ayuda material recibida por el Gobierno de Aragón a través de la Beca Predoctoral de Investigación que durante cuatro años sustentó los cimientos de la elaboración de esta tesis doctoral.

La inefable ayuda en todos los sentidos, el aliento y el cariño de mi familia, bien merece una mención especial. Adolecería de vastedad este capítulo de gratitudes que se pretendía breve si enumerase a todas las personas y compañeros que han donado su apoyo técnico, logístico y moral durante todo este largo proceso de realización de la tesis. Sus nombres no serán jamás obviados en mi memoria, pues a ellos debo la maduración profesional que, ligada a la maduración vital, han supuesto estos diez años de peregrinación investigadora.

No quisiera concluir sin manifestar mi gratitud a todos y cada uno de los miembros del tribunal que con tanta benevolencia juzgan la labor científica y académica de esta tesis doctoral. Con su sabio criterio y su maestría profesional concluirán este camino de iluminación de la figura y la obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices que, al menos en la retaguardia, bien merece perpetuarse entre Apolos del Parnaso barroco aragonés.

LA OBRA: LOCALIZACIÓN DE EDICIONES Y EJEMPLARES

El estudio de la *Navidad de Zaragoza*, como el de toda obra literaria, ha de abordarse partiendo de localización y estudio de los ejemplares existentes que permita establecer tanto la existencia de una o más ediciones como los problemas textuales y bibliográficos que plantea su filiación.

La localización de los mismos partió de la consulta de la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz.¹ Allí se citan los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/ 4528), el de la Bibliothèque Municipale de Montpellier (signatura 10.250) y el de la Menéndez Pelayo de Santander (signatura R-V-9-15).²

Además de estos ejemplares existe otro en la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza con signatura R-157. También he podido localizar mediante la consulta de la bibliografía secundaria otro ejemplar perteneciente a la biblioteca privada de Alfonso Fernández.³

La consulta del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español a través de internet⁴ permite localizar otros cuatro ejemplares más conservados en la Biblioteca Nacional (signaturas R/7309, R/5011, R/11807 y R/160), en la Biblioteca-Museo de Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú⁵ (signatura XVII/136), y uno más en el Convento de los PP. Carmelitas Descalzos del Desierto de las Palmas de Benicasim (signatura A-532).⁶

Del mismo modo he intentado localizar algún ejemplar manuscrito tanto de la obra completa como de las comedias sueltas pero sin resultados fructíferos. Tan solo merece la pena destacar aquí una referencia encontrada en un manuscrito de Leandro Fernández de Moratín titulado *Catálogo de piezas dramáticas publicadas*

¹ José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Tomo IV, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1972, entradas nº 2915 y 2916.

² El ejemplar de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander en la actualidad lleva por signatura el número 29714.

³ La portada de este ejemplar aparece fotografiada en el catálogo de *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, DGA, 1996, p. 234.

⁴ <http://www.mcu.es/patrimoniobibliografico/cargarFiltroPatrimonioBibliografico.do?cache=init&layout=catBibliografico&language=es>

⁵ El catálogo del fondo de esta biblioteca está en vías de catalogación informatizada y no se encuentra aún disponible para ser consultado a distancia a través de su página web www.victorbalaguer.cat.

⁶ Según las últimas informaciones actualizadas del Catálogo del Patrimonio Bibliográfico este ejemplar se encuentra en mal estado de conservación debido a la humedad y le falta la portada y la primera página.

en España durante el siglo XVII, y de autores que las escribieron.⁷ En este catálogo ordenado cronológicamente aparece Matías de Aguirre como autor de las cuatro comedias que se recogen en la *Navidad de Zaragoza*. El autor, según Moratín, se sitúa algunos años por detrás de Pedro Calderón de la Barca, entre autores como Rodríguez de Esquivel, Tomás Osorio y Pedro Guerrero. Estos datos pueden arrojar alguna luz acerca de la datación de la obra, especialmente, y como veremos en su momento, porque hay muchas influencias del teatro calderoniano en las comedias incluidas en la *Navidad*.

Además de todos estos ejemplares localizados, se tiene constancia de algunos más, como el de la biblioteca de Lastanosa.⁸ He podido comprobar, bien a través de la consulta de los catálogos o de la bibliografía secundaria, que todos los ejemplares localizados son de la misma edición, la aparecida en Zaragoza, en la imprenta de Juan de Ibar en 1654. Todos ellos están impresos en cuarto, y conservan la totalidad de sus páginas, si bien algunas no resultan del todo legibles. He consultado los ejemplares de la Nacional, el de la Biblioteca María Moliner y el de la Menéndez Pelayo. Estos dos últimos presentan la portada cortada en el margen inferior y no se puede leer ni la licencia ni el pie de imprenta, pero el cotejo de los preliminares,⁹ de las erratas más evidentes (como la confusión del título corrido *Noche Segunda* en lugar de *Noche Tercera* en las mismas páginas: 211, 215, 219 y 223, además de otras muchas que tendremos ocasión de analizar detenidamente en el apartado correspondiente) y la coincidencia perfecta de páginas y renglones hacen pensar que se trata de ejemplares de una misma edición. El ejemplar de la Menéndez Pelayo guarda entre sus páginas, además, otra portada suelta en bastante mal estado que parece de la misma edición.¹⁰

La portada es igual en todos los ejemplares y en ella aparece el nombre de su autor, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, y la fecha de 1654, aunque no en todos

⁷ El catálogo manuscrito se encuentra de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 6146, p. 58. Esta obra ha sido también editada en varios lugares, e incluida en el conjunto de las *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, recopiladas por Buenaventura Carlos Aribau, en la *Biblioteca de Autores Españoles*, II, Madrid, Rivadeneyra, 1850, pp. 327-34.

⁸ Ese ejemplar era de la edición de Zaragoza de 1654, según Seling, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Genève, 1960 *apud* Aurora Egido, *La poesía aragonesa del s. XVII: Raíces culteranas*, Zaragoza, IFC, 1979, p. 233, nota al pie 74.

⁹ Nótese que los preliminares se rigen por las normas de edición vigentes en la Corona de Aragón, lo que explicaría la ausencia de privilegio y de tasa (cfr. Jaime Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX (1979), pp. 54-56).

¹⁰ Parece tratarse de la portada de un ejemplar perdido de la misma edición. La portada habría sido lo único conservado y podría haber sido encuadernada junto al otro volumen para evitar su pérdida.

ellos resulta claramente legible el número 5 y en algunos no es posible leer la data, ya que el pie de imprenta aparece cortado. Debido a estas dificultades de lectura, se ha venido produciendo toda una serie reiterada de confusiones en la bibliografía secundaria posterior en lo que respecta a la autoría de la obra que trataré de desenmarañar en el apartado dedicado al estudio del autor.

DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Para la transcripción de la *Navidad de Zaragoza*, he seguido el ejemplar conservado en Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza, con la signatura R-157¹¹ que presenta la siguiente portada:

NAVIDAD / DE ZARAGOZA / REPARTIDA / EN QVATRO
NOCHES, / DEDICADAS / LA PRIMERA, A DON IAYME /
Iuan Viota, y Suelues. La segunda, a Don Antonio de / Vrries,
señor de Nisano. La tercera, a Don Fernando / Antonio de
Sayas, Pedroso y Zapata, Cauallerizo de / su Magestad, y
Comissario General del Reino de Ara / gon. La quarta, a Don
Antonio Perez de Pomar, Li- / ñan, Fernandez, y Heredia,
Varon de Sigues, y / Mayorazgo del Condado de Contamina, y /
Señorio de Cetina. / COMPVUESTA POR DON / MATIAS
DE AGVIRRE, DEL / POZO, Y FELIZES, / [Motivo
ornamental] / CON LICENCIA, / [Filete continuo] / En
Çaragoça: Por Iuan de Ybar; en la Cuchilleria. Año 1654.

El ejemplar presenta las siguientes características:

Volumen en 4º.- 198 x 148 mm.- Cotejo de pliegos: ¶⁴ + ¶² + A-Z⁴ + Aa-Zz⁴ + Aaa-
ddd⁴.- 1 h. de guarda en blanco + 6 hs. + 400 págs. + 2 hs. de guarda en blanco. Los
pliegos Dd y Ee llevan por error el titulillo «*Noche Segunda*» en págs. 211, 215, 219 y
223. Hay un error de paginación a partir de la página 353 (se lee 345) hasta el final; en
la enumeración errónea se producen nuevos errores: se comienza de nuevo en la página
351 en la correspondiente a la página 353 de la enumeración errónea y a la página 361
de la correcta.- Caja de escritura: 170 x 95 mm.; 33 líneas para los textos en prosa y 39
líneas para las comedias, a doble columna.- Letra redonda en la prosa. Letra cursiva en

¹¹ La elección de este ejemplar no se justifica solo por la razón obvia de la comodidad por la cercanía, que conlleva la posibilidad de consultar el libro cuantas veces fuera necesario y de primera mano, sino porque, además, es uno de los ejemplares mejor conservados. En él, como veremos a continuación, se encuentran enmendados algunos de los errores y de las erratas indicadas en la fe.

los tituillos, las cabeceras en algunos versos incluidos en los pasajes en prosa, en algunos títulos y en las acotaciones de las comedias.- Hay letras capitales decoradas en las aprobaciones, el prólogo y las dedicatorias de cada *Noche* (pp. 1, 117, 207 y 305). Hay cenefas antes de cada *Noche* y dibujos decorativos de formas geométricas al final de la *Noche primera* (p. 116), *Noche segunda* (p. 206) y *Noche tercera* (p. 304).- Encuadernación en pergamino.

El contenido de la obra es el siguiente:

Portada (h. 1). Preliminares: «APROBACION DEL DOCTOR VICENTE ANTONIO YBAÑEZ DE AOYZ, Catedratico de Filosofia, y Cura de San Gil» (hs. 2r-v).- «APROBACION DE IVAN LORENZO YBAÑEZ DE AOYZ.» (hs. 3r-v).- Dedicatoria: «NOCHE PRIMERA, DEDICADA A DON IAYME IVAN VIOTA, Y SVELVES.» (hs. 4r-v).- «PROLOGO» (hs. 5r-6r).- «ERRATAS» (h. 6v). Texto: 1. «NAVIDAD DE ZARAGOZA. NOCHE PRIMERA.» (pp. 1-116). 2. Dedicatoria: «NOCHE SEGVNDA. DEDICADA A DON ANTONIO DE VRRIES, SEÑOR DE NISANO.» (pp. 117-118). 3. «NOCHE SEGVNDA.» (pp. 119-206).- 4. Dedicatoria: «NOCHE TERCERA. DEDICADA A DON FERNANDO ANTONIO DE SAYAS, PEDROSO, Y ZAPATA, CAVALLERIZO DE su Magestad, y Comissario General en el Reino de Aragon.» (pp. 207-208).- 5. «NOCHE TERCERA.» (pp. 209-304).- 6. Dedicatoria: «NOCHE QVARTA. DEDICADA A DON ANTONIO PEREZ DE POMAR, LIÑAN, FERNANDEZ, Y Heredia, Varon de Sigues, y Mayorazgo del Condado de Contamina, y Señorío de Cetina.» (pp. 305-306). 7. «NOCHE QVARTA.» (pp. 307-395 [por error, 385]).-8. «INDICE DE LAS COSAS MAS NOTABLES DE ESTE LIBRO.» (pp. 396-400 [por error, 386-390]).

Parecería lógico que la dedicatoria de la *Noche primera* estuviera después del prólogo y justo antes de que comenzase la propia *Noche primera*, como ocurre en el resto de las *Noches*, pero no se puede achacar a una encuadernación errónea, pues los reclamos de las hs. 3v y 4v indican que este es el orden deseado.

He cotejado igualmente los ejemplares de la obra conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. El ejemplar con la signatura R/4528 está restaurado, con encuadernación moderna en cartón y guillotinado, sin que afecte al texto, aunque las páginas 367-390 presentan restos de una quemadura que provoca pérdidas de texto, y en la portada presenta el sello de la Biblioteca Nacional y escrito a mano posiblemente el nombre del propietario: «Onofre Esquerdo». Los ejemplares con las signaturas R/160 y R/5011 también están restaurados, con encuadernación moderna en cartón y guillotinado, sin que afecte al texto, y el segundo de ellos presenta en la portada el exlibris de Agustín Durán: «Librería del Exmo. S. D. Ag. Durán. Adquirida por el

Gobierno en 1863». ¹² El ejemplar con la signatura R/7309 conserva la encuadernación en pergamino con deterioros en las páginas que no afectan al texto y presenta en la portada el sello de la Biblioteca Nacional. Todos estos ejemplares conservan el error que afecta a los titulillos de las páginas 211, 215, 219 y 223 y la enumeración errónea partir de la página 353.

Consideración aparte merece el ejemplar con la signatura R/11807, con encuadernación restaurada en pergamino y con la portada muy deteriorada, en la que resultan ilegibles partes significativas del título y el año de impresión. La portada presenta los sellos de la Biblioteca Nacional y de Pascual de Gayangos y en el texto se han perdido las páginas 311-314, correspondientes a los pliegos Qq₄-Rr₁. Además de compartir los errores relativos a la paginación y a los titulillos de los ejemplares anteriores, está mal encuadernado: en los preliminares ¶⁶ precede a ¶⁵ y Ll₂ precede a Ll, dando lugar al desorden de las páginas 267-268 y 265-266.

¹² Este ejemplar es el que se encuentra en mejor estado de todos los consultados, aunque presenta algún error de paginación en pág. 203 (por error, 206) y en pág. 206 (por error, 203, con el número y el titulillo en posición invertida). La signatura de los pliegos tiene también un error: V₃ en lugar de V₂. Curiosamente las páginas 311-314 presentan claramente un peor estado, lo que induce a pensar que podrían proceder de otro ejemplar, tal vez el de R/11807, donde faltan estas páginas, aunque solo podemos aventurar esta hipótesis.

UNA EDICIÓN Y DIVERSOS ESTADOS. COTEJO DE EJEMPLARES PARA UNA PROPUESTA DE ENMIENDAS AL TEXTO

Todos los ejemplares consultados y cotejados corresponden a una única edición. Pero el cotejo entre distintos ejemplares de la *Navidad de Zaragoza* permite establecer una comparativa de errores y erratas que, como veremos, nos ofrece datos muy relevantes sobre el proceso de impresión del texto.

El cotejo inicial fue realizado entre el ejemplar de Zaragoza y el R/4528 de Madrid. Si bien este no es uno de los ejemplares mejor conservados, permite establecer una serie de similitudes y diferencias con respecto al zaragozano seleccionado como texto base. Está claro que ambos son producto de la misma edición, la de Zaragoza, en prensas de Juan de Ibar, en 1654. No obstante, un cotejo exhaustivo del texto permite señalar algunas diferencias, en especial las que atañen a problemas derivados de la impresión, pues en el ejemplar de Zaragoza, como regla general, resultan legibles con más facilidad muchas palabras que en el de Madrid presentan caracteres flojos o incluso caídos.

En los cuadros siguientes se pretende mostrar una comparativa de algunas de las diferencias y similitudes encontradas. El punto de partida para la selección de estos ejemplos ha sido el siguiente: partiendo del texto base (R-157), las palabras que presentaban errata (bien la señalada en la fe, que identifico a continuación del número de página y renglón como FE) o que no resultaban del todo legibles, han sido cotejadas con R/4528. Los símbolos *, _ y ‘ indican, respectivamente, borrón de tinta que imposibilita la lectura, ausencia total de un carácter y ausencia parcial de una letra que no resulta del todo legible pero que es fácilmente deducible.

En primer lugar señalo lo que considero erratas y en otro apartado los errores, siguiendo a Alberto Blecua,¹³ quien considera la distinción entre los fallos ajenos a la voluntad del autor producidos en el proceso de impresión (errata) y los provocados, consciente o inconscientemente, por el propio escritor (errores). Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta distinción no resulta fácil de establecer, pues algunos de los considerados como errores podrían ser atribuibles no solo al

¹³ *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 18-30.

autor sino a los impresores, que podrían no haber leído bien el texto o haberse confundido a la hora de montar los tipos para componer el texto.

En los cuadros comparativos siguientes hay que tener en cuenta el hecho de que no solo se señalan lo que son propiamente erratas, sino las diferencias de impresión (borrones y caracteres mal impresos) que permiten hablar de estados de una misma edición. En general, la comparativa nos permite ver cómo con respecto al ejemplar de Madrid el texto de Zaragoza presenta algunas correcciones de erratas, señaladas en la casilla izquierda del cuadro, a continuación de la indicación de la página, columna y línea, con una C.

Las enmiendas propuestas, tanto a los errores como a las erratas, se presentan en la última columna. El cotejo con el resto de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional ha servido en algunos casos para enmendar algunos errores y erratas que aparecían allí legibles o incluso corregidos.¹⁴ Con la sigla (P) al final de esta columna indico cuando la enmienda es mía, ya que se mantiene la errata en todos los volúmenes manejados. La correspondiente nota al pie indicará en cada caso las diferencias significativas de estos ejemplares que puedan arrojar luz para alguna de estas cuestiones de la edición.

Noche I

ERRATAS NOCHE I	ZGZ/ R-157	MDR/ R/ 4528	ENMIENDAS¹⁵
p. 4 lín. 6 C	que	qué	que
p. 9 lín. 9 C	entregado sus caballos	entrega_lo __'s ¹⁶ caballos	entregado sus caballos
p. 9 lín. 10	cortè' _ 'bligacion	cortè' _*b'igacion	cortés obligación
p. 9 lín. 14 C	como	c'mo	como

¹⁴ Solo indico en nota al pie la información relevante de la consulta del resto de ejemplares ya que, en la mayor parte de los casos, no aportan información significativa con respecto al ejemplar de Zaragoza.

¹⁵ No anoto en este apartado erratas aisladas que sólo se presentan en uno o dos de los ejemplares. Ejem: p. 17 col. 1 lín. 22 presenta la errata “empunada” en R/7309 y R/11807; p. 70 col. 2 lín. 8, sólo presenta errata “embojvi” en R/4528 ó p. 72 col. 2 lín. 26, “assifrente” por “asistente” sólo en R/4528. También excluyo, salvo en algunos casos significativos, algún ejemplo curioso, como el de las páginas 18 (col.1 lín. 4 “cal’a”), p. 21 (lín 14 “tamoien”) ó p. 110 (col. 1 lín. 19 “I alma”), en los que no resultan legibles del todo ni en R/4528 ni tampoco en R-157, mientras que en todos los demás aparece impreso por completo.

¹⁶ Este ejemplar es el único de todos los consultados en el que no resulta del todo legible.

p. 10 lín. 12		colgadnras	colgadnras	colgaduras ¹⁷
p. 12 lín. 5		m'no	m'no	mano ¹⁸
p. 12 lín. 9	C	atentamente	arentamente	atentamente
p. 12 lín. 29		nocturno	nocturno	Nocturno (P)
p. 13 lín. 1 ¹⁹		alabado	alabado	acabado
p. 13 col. 1 lín. 2	C	Llamava	Llam va	Llamava
p. 13 col. 1 lín. 18	FE	veian	veian	reían
p. 13 col. 2 lín. 16	FE	juega	juega	juzga
p. 16 col. 2 lín. 11	C	pensandolo ²⁰	pensando_lo	pensándolo
P. 16 col. 2 lín. 36	FE	yo, a	yo, a	a la
p. 17 col. 1 lín. 14	C	alma	al_na	alma
p. 17 col. 1 lín. 22	C	empuñada	empunada	empuñada
p. 18 col. 1 lín. 4		cal_na	cal_na	calma ²¹
p. 20 lín. 17		entend_eron_lo	entend_eron*lo	entendieronlo (P)
p. 20 lín. 18		dilatadame'te	di'atadame'te	dilatadamente
p. 21 lín. 13-14		nat'raleza	nat'raleza	naturaleza
p. 21 lín. 22	C	no	uo ²²	no
p. 21 lín. 24		tamoien	tamoien	también
p. 21 lín. 29	FE	<i>habent</i>	<i>habent</i>	<i>habet</i>
p. 21 lín. 29	C	prosigue	prosigne ²³	prosigue
p. 22 lín. 20	FE	sustēte	sustēte	sustenta
p. 23 lín. 31		calimotosa	calimotosa	calamitosa (P)
p. 24 lín. 14	FE	lugares con	lugares con	lugares [secos] con
p. 24 lín. 22		convecxa	convecxa	convexa (P)
p. 25 lín. 28		Eabonio	Eabonio	Fabonio ²⁴
p. 25 lín. 28	FE	Viana	Viana	Garcilaso
p. 27 lín. 22-23		espa-les	espa-les	españoles (P)
p. 29 lín. 28	FE	tranquilo	tranquilo	tronquillo
p. 31 col. 1 lín. 7	C	amante ²⁵	amanre	amante
p. 32 lín. 3		<i>fA</i> ²⁶	<i>fA</i>	<i>A [...] fama</i>
p. 35 lín. 31	FE	<i>sustinere</i>	<i>sustinere</i>	<i>sustinet</i>
p. 39 lín. 12		<i>hij_os</i>	<i>hij_os</i>	<i>hijos</i>
p. 46 lín. 6		ocasion	ocasion	ocasion (P)

¹⁷ Se encuentra corregido el carácter invertido en el ejemplar R/5011.

¹⁸ El carácter resulta legible, aunque con impresión muy débil en R/11807.

¹⁹ El reclamo en ambos ejemplares es “aca” cuando en la página siguiente de dichos volúmenes aparece “alabado”. Se trata de una errata ya que por el sentido es mucho más lógico que “acabado” tal y como remite el reclamo. La misma errata se repite en todos los ejemplares.

²⁰ Solo aparece corregido en el ejemplar de Zaragoza. En todos los ejemplares de la Biblioteca Nacional se repite mantiene la errata.

²¹ Legible en R/160.

²² Es el único ejemplar que presenta el carácter invertido.

²³ Como en casos anteriores, es el único ejemplar con el carácter invertido.

²⁴ Resulta claramente legible en R/11807.

²⁵ El único ejemplar que no presenta la errata es el de Zaragoza.

²⁶ La “f” está subida de renglón pues la primera palabra de la segunda línea es fama y el título del poema reza “A un caballero que tenía fama de reciente cristiano...”. Es una errata mantenida en todos los ejemplares.

p. 48 lín. 5		Anaximenez	Anaximenez	Anaxímenes
p. 51 lín. 14		Q_e	Q'e	Que ²⁷
p. 53 lín. 7	FE	este	este	esta
p. 54 lín. 9		G ntil	G ntil	Gentil (P)
p. 58 lín. 24		an_bicioso	an_bicioso	ambicioso ²⁸
p. 59 lín. 7		ambicioso	an_bicioso ²⁹	ambicioso
p. 59 lín. 2		por notenerla	por notenerla	por no tenerla (P)
p. 61 col.1 lín 14	C	<i>murta</i>	<i>musta</i>	murta
p. 67 (nº de página)	C	67	69	67
p. 68 (nº de página)	C	68	66	68
p. 70 col. 2 lín. 8	C	embolvi	embojvi	envolví
p. 72 col. 2 lín. 26	C	asistente	assifrente	asistente
p. 77 col. 2 lín. 34	C	<i>Sale del todo</i>	<i>'ale del todo</i>	Sale del todo
p. 80 col. 2 lín. 23	FE	rasgos	rasgos	rayos
p. 82 col. 1 lín. 2		vnpasso	vnpasso	un paso
p. 84 col. 2 lín. 4	C	Entrese	Entr*se	Éntrese
p. 85 col. 1 lín. 8		ruidohe	ruidohe	ruido he (P)
p. 86 col. 2 lín. 37	C	breve	br*ve	breve
p. 88 col. 2 lín. 31	FE ³⁰	por tu	por tu	por ti
p. 88 col. 2 lín. 21	C	<i>Vase.</i>	<i>Vase?</i>	<i>Vase.</i>
p. 89 col. 1 lín. 23	C	le escondo	le:escondo	le escondo
p. 89 col. 2 lín. 19	C	ser	ler	ser
p. 90 col. 2 lín. 24		a los ados	a los ados	a los dos (P)
p. 93 col. 1 lín. 2	C	tapetes	taperes	tapetes
p. 94 col. 2 lín. 18	C	muere	muero	muere ³¹
p. 94 col. 2 lín. 30	C	no le doi	'o 'e d'i ³²	no le doy
p. 97 col. 1 lín. 10	C	se	le	se
p. 97 col. 2 lín. 12	C	gruta	grata	gruta ³³
p. 99 col. 1 lín. 15	C	mirando	miran lo	mirando
p. 101 col. 1 lín. 24	C	de la	de ' '	de la
p. 103 col. 1 lín. 20		<i>Fortuno</i>	<i>Fortuno</i>	<i>Fortunio</i> (P)
p. 104 col. 1 lín. 9	C	ya	y_	ya
p. 104 col. 1 lín. 12	C	luze	luve	luce
p. 106 col. 1 lín. 17	C	siente	siento	siente
p. 106 col. 1 lín. 23	C	<i>Vanse.</i>	<i>Van'e.</i>	<i>Vanse</i>
p. 106 col. 1 lín. 26	C	juntamos	junta_nos	juntamos
p. 109 col. 1 lín. 35		luminoso,	luminoso,	luminosos (P)

²⁷ Carácter legible en R/5011.

²⁸ El ejemplar R/5011 presenta mejor estado de impresión en general y, como en el caso anterior, es el único que permite leer el carácter. Sucede lo mismo en la enmienda siguiente.

²⁹ Errata significativa para conocer los estados de la edición. La de Zaragoza es anterior, como también parece serlo R/5011. En ediciones sucesivas, como el resto de las conservadas en Madrid, el carácter "m" ya se había desgastado, lo que provoca una mala impresión.

³⁰ En la fe de erratas aparece "porta" pero en ninguno de los ejemplares se lee "porta" sino "por tu".

³¹ Tampoco aparece la errata en el resto de los ejemplares de la Biblioteca Nacional.

³² En el resto de los ejemplares aparece "r'o le doi" aunque con una impresión muy débil de los caracteres.

³³ Solo aparece enmendado en R-157. Es un detalle más que prueba que se trató de un estado de impresión mejor.

p. 110 col. 1 lín. 19 C ³⁴	‘l alma	‘ ‘ a’ma	el alma
p. 111 col. 2 lín. 13 FE	loco	loco	loca
p. 112 col. 1 lín. 8	que pagó	ue pagó	que pagó
p. 112 col. 2 lín. 4 C	<i>que pueda</i>	<i>que puera</i>	<i>que pueda</i>
p. 113 col. 1 lín. 7	venta’ai	venta’ai	venta?¡Ay de mí! ³⁵
p. 113 col. 1 lín. 14 C ³⁶	<i>De t.</i>	<i>De’’</i>	<i>Dentro (P)</i>
p. 113 col. 2 lín. 9 FE	vì	vì	oí
p. 114 col. 2 lín. 4 C	ta’bien	ta_bien	también ³⁷

ERRORES NOCHE I	ZGZ/ R-157	MDR/ R/ 4528	ENMIENDAS³⁸
p. 12 lín. 20	destrado	destrado	estrado
p. 21 lín. 10	Leonera	Leonera	Leonora
p. 24 lín. 23	llevarían	llevarían	llenarían
p. 26 lín. 21-22	que muchos vientos	que muchos vientos	[más] que muchos vientos
p. 47 lín. 31	cuenten	cuenten	cuentan
p. 58 lín. 5	Dafne	Dafne	Dánae
p. 61 col. 2 lín. 12	Celia	Celia	Inés
p. 62 col. 1 lín. 12	mas poco padre, para	mas poco padre, para	mas poco padre fue, para
p. 65 col. 1 lín. 27	proeza	proeza	pobreza
p. 66 col. 1 lín. 9	madre	madre	padre
p. 82 col. 2 lín. 3	<i>Ram.</i>	<i>Ram.</i>	<i>PARITOQUE</i>
p. 88 col. 2 lín. 22	mantos	mantos	manto
p. 88 col. 2 lín. 25	Iulia	Iulia	Clara
p. 88 col. 2 lín. 33	<i>Ram.</i>	<i>Ram.</i>	<i>PARITOQUE</i>
p. 91 col. 2 lín. 35	<i>Sale Teodora</i>	<i>Sale Teodora</i>	<i>Sale Rodrigo</i>
p. 96 col. 2 lín. 19	<i>Jul.</i>	<i>Jul.</i>	<i>CLARA</i>
p. 101 col. 1 ³⁹ lín. 8 FE	cana espuma	cana espuma	espuma cana
p. 104 col. 1 lín. 21 FE ⁴⁰	entrè	entrè	encontré

³⁴ Hay que destacar que se trata de una mínima corrección o, más que corrección, mejoría en el estado de impresión, con respecto al ejemplar de Madrid. En el resto de los ejemplares de la Nacional aparece completamente legible.

³⁵ El signo de interrogación aparece claramente en R/5011. No es propiamente una errata, ya que las variaciones en los signos de puntuación no las considero como tales y modifiqué la puntuación por sistema según criterios modernos, por ello, no he incluido en el texto nota al pie aclaratoria sobre con qué ejemplar ha sido reconstruido.

³⁶ Sucede lo mismo que en el caso señalado arriba y que en el siguiente de la p. 114 col. 2 lín. 4. Sin embargo, en esta ocasión el resto de los ejemplares presentan las mismas variantes que oscilan entre la de Zaragoza y la R/4528.

³⁷ Legible, aunque con impresión muy débil de los caracteres, en R/7309. En R-157 y R/160 se vislumbra algo más el carácter que falta (ta’bien).

³⁸ En el caso de los errores, las enmiendas son más ya que ningún ejemplar los corrige. En las indicadas con FE, la enmienda sigue la corrección señalada en la fe de erratas aunque se han modernizado las grafías y la acentuación.

³⁹ En la fe de erratas no resulta legible el número de columna.

⁴⁰ En la fe dice “quite señor”.

p. 105 col. 1 lín. 37	ha	ha	has
p. 105 col. 2 lín. 9 FE	señor	señor	quedaos vos...
p. 107 col. 2 lín. 35 ⁴¹ FE	fuego	fuego	yelo
p. 112 col. 1 lín. 15 FE	vereis	vereis	se verá
p. 112 col. 2 lín. 24	aunq ⁴²	aunq	aún
p. 112 col. 2 lín. 25	victoria valiente	victoria valiente	valiente victoria
p. 113 col. 2 lín. 32	dale a Teodora la mano/ don Rodrigo	dale a Teodora la mano/ don Rodrigo	dale a Teodora, Rodrigo/ la mano

Noche II

ERRATAS NOCHE II	ZGZ/ R-157	MDR/ R/4528	ENMIENDAS
p. 118 lín. 13 FE	acabada	acabada	alabada
p. 120 lín. 7	a nder	a ⁷ ender	atender ⁴³
p. 120 lín. 10 C	tomaron	to_naron	tomaron
p. 120 lín. 12	procedía	procedía	precedía (P)
p. 121 lín. 24 C	cautiva	cantiva ⁴⁴	cautiva
p. 124 lín. 3	nazin_iento	nazin_iento	nacimiento ⁴⁵
p. 124 lín. 22	venga ⁴⁶ ñç_	vengarç ⁷	venganza ⁴⁷
p. 124 lín. 23	pr_vança	pr_vança	privanza
p. 126 col. 1 lín. 22	imprudercia	imprudercia	imprudencia ⁴⁸
p. 127 lín. 21 ⁴⁹ FE	harna	harna	harán
p. 128 lín. 16	perpectivas	perpectivas	perspectivas (P)
p. 129 col. 1 lín. 15	Dexandore	Dexandore	Dejándote ⁵⁰
p. 129 col. 1 lín. 24	ujsticia	ujsticia	justicia (P)
p. 132 col. 1 lín. 9	infier_o	infier_o	infierno (P)
p. 132 lín. 26 C	condenado	con_lenado ⁵¹	condenado
p. 136 lín. 5 C	a tan amantes	a t_n ‘mantes	a tan amantes
p. 138 lín. 25 C	veo	***	veo
p. 141 lín. 10	viendole	viendole	viéndose (P)
p. 141 col. 2 lín. 27	augustia	augustia	angustia (P)
p. 144 lín. 15	Dadalo	Dadalo	Dédalo (P)

⁴¹ En la fe de erratas aparece indicada claramente la línea 55, lo que debe tratarse de una errata ya que la página termina en la línea 38. La errata se localiza en la lín. 35.

⁴² La “q” lleva la línea superior de abreviatura.

⁴³ Legible completamente en R/5011.

⁴⁴ Es el único ejemplar que presenta el carácter invertido.

⁴⁵ R/160 mantiene la misma ausencia del carácter, mientras que el resto presentan todos los caracteres legibles.

⁴⁶ Carácter a invertido.

⁴⁷ Legible solo en R/5011, al igual que sucede con el caso siguiente: “privança”.

⁴⁸ Otro caso en el que solo es legible la palabra completa en R/5011, lo que supone que este ejemplar es un estado mejor de la impresión.

⁴⁹ La errata es señalada en la fe pero a su vez con otra errata, ya que indica línea 21.

⁵⁰ En este caso se lee correctamente en todos los demás ejemplares.

⁵¹ Legible en todos los demás ejemplares.

p. 150 lín. 9	moviento	moviento	movimiento (P)
p. 151 col. 2 lín. 20 C	arpon	arpo, ⁵²	arpón
p. 154 col. 2 lín. 5	luzc una	luzc una	luzca una (P)
p. 154 col. 2 lín. 9 FE ⁵³	Ciel	iel ⁵⁴	yelo
p. 154 col. 2 lín. 20	h_blar	h_b'ar	hablar ⁵⁵
p. 155 col. 2 lín. 27	hermano	hermano	hermana (P)
p. 155 col. 2 Pliego	V ₃	V ₃	V ₂ ⁵⁶
p. 156 col. 2 lín. 14 FE	dueño	dueño	duende
p. 157 col. 2 lín. 17 FE	ó palas	ó pa*as	opacas
p. 159 col.2 lín. 2 FE	le	le	se
p. 159 col. 2 lín. 30	_oche	_oche	noche (P)
p. 159 col. 2 lín. 37 C	reciproca	re_iproca	recíproca
p. 161 col. 1 lín. 14	imagenes	imagenes	imagenes (P)
p. 164 col. 2 lín. 17 FE ⁵⁷	estais	estais	estáis
p. 167 col. 1 lín. 2	acupado	acupado	ocupado (P)
p. 167 col. 1 lín. 4	admir_ais	admir_ais	admiráis (P)
p. 167 col. 1 lín. 11	pel_gro	pel_gro	peligro (P)
p. 169 col. 1 lín. 32	sí	sí	así (P)
p. 170 col. 1 lín. 3 FE	tanto gozo	tanto gozo	tan gozoso
p. 172 col. 2 lín. 9	pission	pission	pasión (P)
p. 172 col. 2 lín. 11	turbado	turbado	turbada (P)
p. 173 col. 2 lín. 39	ret'ato	ret'ato	retrato (P)
p. 174 col. 1 lín. 35 FE	Tuno	Tuno	Juno
p. 181 col. 2 lín. 28	es_perais	es_perais	esperáis ⁵⁸ (P)
p. 181 col. 2 lín. 29	juege	juege	juegue (P)
p. 187 col. 1 lín. 34	dese_o	dese_o	deseo ⁵⁹
p. 188 col. 2 lín. 33 FE ⁶⁰	pues en	pues en	pues en
p. 190 col. 2 lín. 36	te	te	le (P)
p. 192 col. 2 lín. 1	qu_iere	qu_iere	quiere (P)
p. 192 col. 2 lín. 2	estarís	estarís	estaréis (P)
p. 192 col. 2 lín. 12 FE	amor	amor	amar
p. 194 col. 1 lín. 39 C	cruel	cluel ⁶¹	cruel
p. 195 col. 2 lín. 25	deste	deste	desto (P)
p. 202 lín. 9	arguloso	arguloso	orguloso (P)

⁵² Legible en el resto de ejemplares.

⁵³ La fe corrige que debe ser “yelo” en lugar de “cielo”.

⁵⁴ En R/4528 tampoco resulta legible el primer carácter.

⁵⁵ En R/4528 tampoco aparece del todo impreso el carácter “l”. En todos los demás ejemplares sólo falta el carácter “a”.

⁵⁶ Se refiere a la signatura del pliego. Esta errata no aparecerá, por tanto, enmendada en el texto.

⁵⁷ La fe indica que existe un error y debe modificarse por “estás” pero debe ser error de la fe porque no tiene sentido la enmienda, ya que dos versos después se repite el mismo tratamiento de Aurora a Fernando de vos y vuelve aparecer la forma “estáis” (v. 823).

⁵⁸ En el resto de los ejemplares tampoco resulta legible el carácter. En R/11807 faltan las páginas 178 a 183, por lo que no es posible comprobar la variante.

⁵⁹ La errata se presenta en los ejemplares de Zaragoza (R-157) y Madrid R/4528, R/160 y R/7309 pero está enmendada en R/11807 y R/5011.

⁶⁰ La fe corrige “pues el” por “pues y el”, pero debe ser a su vez un error dentro de la fe de erratas, ya que en los originales aparece “pues en ocasión tan clara” que tiene perfecto sentido, por lo que no es necesario realizar ninguna enmienda. El texto de todos los ejemplares no se corresponde con la fe.

⁶¹ Es el único ejemplar en el que no resulta del todo legible.

p. 202 lín. 15		muerdo	muerdo	muerde ⁶²
p. 203 lín. 11		Tuno	Tuno	Juno (P)
p. 203 lín. 27	FE	tormento	tormento	contento
p. 203 lín. 34	FE	embia;	embia;	envidia

ERRORES NOCHE II	ZGZ/ R-157	MDR/ R/ 4528	ENMIENDAS⁶³
p. 132 col. 1 lín. 12	agora	agora	ahora
p. 135 lín. 17	fue ha hacerle	fue ha hacerle	fue a hacerle ⁶⁴ (P)
p. 137 lín. 9	Halanico	Halanico	Helanico
p. 137 lín. 22	Phercelo	Phercelo	Fereclo
p. 152 col. 2 lín. 5 FE ⁶⁵	qué pesar!/ de este riesgo	qué pesar!/ de este riesgo	qué pesar!/mas yo te sabré sacar/ de este riesgo
p. 152 col. 2 lín. 5	Aurora	Aurora	Fernando ⁶⁶
p. 157 col. 2 lín. 16	Iulia	Iulia	luna ⁶⁷
p. 166 col. 2 lín. 16	ha hallarme	ha hallarme	a hallarme
p. 171 col. 2 lín. 33 FE ⁶⁸	a Leonido en casa escondes	a Leonido en casa escondes	Leonido se esconde en casa
p. 173 col. 2 lín. 3	frustes	frustes	frustres
p. 176 col. 1 lín. 11	imprudentes	imprudentes	imprudente
p. 179 col. 1 lín. 21 FE	mis	mis	estos
p. 182 col. 2 lín. 29 FE ⁶⁹	pensando dichoso,/ y no obstante	pensando dichoso,/ y no obstante	pensando dichoso/ que pudo darme la muerte./ Y, no obstante
p. 182 col. 2 lín. 35	Duque	Duque ⁷⁰	Conde
p. 187 col. 1 lín. 28	tu le diera	tu le diera	sucediera
p. 189 col. 1 lín. 20 FE	retiro	retiro	cierzo
p. 194 col. 2 lín. 17 a 20	D. Juan/ D. Diego/ D. Juan	D. Juan/ D. Diego/ D. Juan	D. Juan/ D. Diego ⁷¹
p. 197 col. 2 lín. 16 FE	cuido	cuido	cuidado
p. 196 col. 1 lín. 3	agora	agora	ahora ⁷²

⁶² En R/5011 se lee completamente mientras que, en los demás, una especie de leve borrón hace que parezca una “o”.

⁶³ Los errores se repiten en todos los ejemplares, por lo que todas las enmiendas son mías, salvo las indicadas en la fe.

⁶⁴ Este caso, al igual que el posterior de la p. 166, se ha considerado error, aunque también podría tratarse de una errata, si lo consideramos como un error de lectura del impresor.

⁶⁵ La fe indica que falta un verso: “Después de pesar diga mas yo te sabré sacar”.

⁶⁶ En todos los originales esos tres versos los dice Aurora, pero, por el sentido, es mucho más lógico que el que hable sea Fernando.

⁶⁷ En todos los ejemplares manejados aparece “Amante Julia”, pero por el sentido de los versos siguientes, debe tratarse de un error por “luna”, el cual enmiendo.

⁶⁸ En la fe aparece “en casa se e_conde” y corrige como “se esconde en casa”. No parece corresponderse el texto que señala la fe como erróneo con el texto de los ejemplares manejados.

⁶⁹ La fe indica que falta un verso: “Después de dicho, diga que pudo darme la muerte”. A su vez, la fe presenta un error ya que en todos los ejemplares aparece “dichoso” en lugar de “dicho”.

⁷⁰ Nótese que en esta comedia no interviene ningún Duque.

⁷¹ Don Juan debe decir todo el parlamento atribuido en los originales a Don Diego y la segunda intervención de Don Juan en los ejemplares manejados debe ser la respuesta de Don Diego.

Noche III

ERRATAS NOCHE III	ZGZ/ R-157	MDR/ R/4528	ENMIENDAS⁷³
p. 208 lín. 14	porsona	porsona	persona (P)
p. 215 lín. 5 C	mirando	miran'lo	mirando ⁷⁴
p. 220 lín. 31 FE	Acano	Acano	Alano
p. 224 col. 1 lín. 15 C	señor te	señ_r 'e ⁷⁵	señor te
p. 225 col. 2 lín. 1 FE	relatada	relatada	recatada
p. 226 lín. 1	Tuno	Tuno	Juno (P)
p. 232 col. 1 lín. 11 FE	con favor	con favor	con tu favor
p. 235 lín. 3 FE	amor	amor	amar
p. 236 col. 2 lín. 6 FE	palida	palida	pulida
p. 240 lín. 18 FE	cansava	cansava	causaba
p. 243 lín. 24 FE ⁷⁶	puerto	puerto	puerto ⁷⁷
p. 244 lín. 7 C	a	*	a ⁷⁸
p. 246 lín. 14 FE	Tano	Tano	Jano
p. 248 lín. 10 FE	de Licia	de Licia	delicia
p. 250 lín. 5 FE	verde hazen	verde hazen	verde rama hacen
p. 253 lín. 30	lo	lo	la (P)
p. 265 col. 1 lín. 13	tantos calidades	tantos calidades	tantas calidades (P)
p. 266 col. 1 lín. 23	amor_sa	amor_sa	amorosa ⁷⁹
p. 266 col. 2 lín. 8	_idido	_idido	pidido ⁸⁰
p. 267 col. 1 lín. 19	a_doro	a_doro	adoro (P)
p. 268 col. 1 lín. 15	mi_rdor	mi_rdor	mi [a]rdor ⁸¹
p. 268 col. 1 lín. 16 FE ⁸²	fuego	fuego	ruego
p. 268 col. 2 lín. 36 C	falsedades	falsedados ⁸³	falsedades
p. 269 col. 2 lín. 24 C	mengua?	mengu'?	mengua?
p. 269 col. 2 lín. 38	<i>Tom' l' luz</i>	<i>Tom' l' 'uz</i>	<i>Toma la luz</i> ⁸⁴
p. 270 col. 1 lín. 31	Teodora	Teodora	Teodoro (P)
p. 272 col. 1 lín. 7	r ñ_ endo	r ñ_ endo	riñendo ⁸⁵

⁷² Se trata de un error ya que, para que cuadre la métrica, debe aparecer necesariamente la variante “ahora”.

⁷³ Como en los casos anteriores no incluyo aquí erratas de las señaladas arriba que aparezcan de modo aislado en uno o dos ejemplares y corregidas en los demás, caso de “amor[o]sa”, “[p]idido”, “he de hazer” (en lugar de “ho de hazer”), “mengur” (por “mengua”), “afi_cion” (“afición” en el resto de los ejemplares) o “glave” (por “grave”). En el caso de R/11807 ha sido imposible realizar un cotejo completo pues faltan las páginas 265 y 266.

⁷⁴ El carácter resulta legible en todos los demás ejemplares.

⁷⁵ R/11807 presenta la misma dificultad de lectura aunque con presencia del carácter “o” (señor t’).

⁷⁶ En la fe aparece otra errata, ya que hace referencia a la página 243 en lugar de la 245. Sucede, sin embargo que en todos los ejemplares aparece ya corregido como “puerto”, por lo que debe tratarse de un error.

⁷⁷ Error de la fe que dice sustituir “pues,” por “puerto” (*vid.* nota anterior).

⁷⁸ Legible en todos los ejemplares salvo en este y en R/7309, que también presenta un borrón.

⁷⁹ Legible en R/160 y R/5011.

⁸⁰ Solamente se lee el carácter en R/5011 y R/7309.

⁸¹ Solo se lee la vocal “a” en R/5011.

⁸² En la fe hay, a su vez, otra errata, ya que localiza la palabra en la página 208, en lugar de en la 268.

⁸³ Solo aparece la errata en este ejemplar.

⁸⁴ Completamente legible solo en R/5011.

⁸⁵ Aparecen completamente impresos los caracteres en R/160 y R/5011.

p. 273 col. 1 lín. 21	advierte	advierte	advierto (P)
p. 275 col. 1 lín. 21	afi_cion	afi_cion	afición ⁸⁶
p. 276 col. 2 lín. 22	<i>sonaras mucicas</i>	<i>sonaras mucicas</i>	<i>sonoras músicas</i> (P)
p. 279 col. 2 lín. 17	dará	dará	daré (P)
p. 279 col. 2 lín. 37	rapartiera	rapartiera	repartiera (P)
p. 283 col. 1 lín. 15	pid_s	pid_s	pid[e]s (P)
p. 283 col. 2 lín. 4	enre	enre	entre ⁸⁷
p. 283 col. 2 lín. 33	sepurco	sepurco	sepulcro (P)
p. 284 col. 2 lín. 25	panas	panas	penas (P)
p. 285 col. 1 lín. 31 FE ⁸⁸	luze_	luze_	luce
p. 286 col. 2 lín. 32	parre	parre	parte (P)
p. 287 col. 1 lín. 21 C	lineas	lineax ⁸⁹	líneas
p. 287 col. 1 lín. 31 C	espuma	espum ⁹⁰	espuma
p. 288 col. 1 lín. 30 C	grave	glave ⁹¹	grave
p. 293 col. 2 lín. 19 FE	ojos	ojos	hojas
p. 294 col. 1 lín. 18	y a que ninguno	y a que ninguno	y a que [a] ninguno (P)
p. 294 col. 2 lín. 18 FE	satiface	satiface	satisfaces
p. 296 col. 1 lín. 12	soñalientas	soñalientas	soñolientas (P)
p. 299 col. 2 lín. 5	en_trambos	en_trambos	entrambos (P)
p. 302 col. 2 lín. 21 FE	cosa cierta	cosa cierta	caso cierto

ERRORES NOCHE III	ZGZ/ R-157	MDR/ R/4528	ENMIENDAS⁹²
p. 216 lín. 28	enamoraron	enamoraron	enamoró
p. 225 col. 2 lín. 28 FE	pues pide	pues pide	pues que pide
p. 265 col. 2 lín. 11	antotojos	antotojos	antojos
p. 265 col. 2 lín. 24-25	que me promete la palma/ veo que está por esa alma	que me promete la palma/ veo que está por esa alma	veo que está por esa alma/ que me promete la palma
p. 271 col. 2 lín. 6	mira	mira	mira[d]
p. 272 col. 2 lín. 1	Aurora	Aurora	Aldora
p. 272 col. 2 lín. 37	que mis quejas/ de Alejos	que mis quejas/ de Alejos	que mis quejas [son]/ de Alejos ⁹³
p. 273 col. 1 lín. 37	dio	dio	dé
p. 279 col. 2 lín. 32	desigulaldad	desigulaldad	desigualdad

⁸⁶ El espacio en posición interna de la palabra aparece también en R/160 y R/7309.

⁸⁷ El carácter “t” aparece impreso en R/5011 y R/11807.

⁸⁸ La fe corrige “luce” por “lucen” pero la enmienda no tiene sentido porque la frase exigen el verbo en tercera persona del singular.

⁸⁹ Errata presente únicamente en este ejemplar.

⁹⁰ Carácter legible en los demás ejemplares.

⁹¹ Como en los casos anteriores, solo aquí aparece la errata.

⁹² Recuérdese que para el caso de los errores no hay variantes entre ejemplares y que todas las enmiendas son mías (sobreentiéndase, por tanto, (P)), salvo las indicadas por la fe de erratas.

⁹³ El verbo aparece incluido en R/5011, lo que nos va dando idea de que este ejemplar supone un estado distinto de la misma edición.

p. 285 col. 1 lín. 8	FE	Varonil naziste	Varonil naziste	Varonil mujer naciste
p. 285 col. 2 lín. 30	FE	que a Clarinda	que a Clarinda	que dejes a Clarinda
p. 290 col. 2 lín. 10	FE	aqui	aqui	así
p. 293 col. 1 lín. 29		presuadir	presuadir	persuadir
p. 301 col. 1 lín. 37		tambien	tambien	tan bien ⁹⁴
p. 302 col. 2 lín. 15		<i>vuelve</i>	<i>vuelve</i>	<i>Vuelve[n]</i>
p. 302 col. 2 lín. 23		<i>Mollete</i>	<i>Mollete</i>	<i>Eufemiano</i> ⁹⁵

Noche IV

ERRATAS Noche IV	ZGZ/ R-157	MDR/ R/4528	ENMIENDAS	
p. 309 lín. 2	C	pena	pona ⁹⁶	pena
p. 311 col. 2 lín. 17	C	vezes	vezas	veces ⁹⁷
p. 313 col. 1 lín. 24	FE	pañales	pañales	puñales
p. 313 col. 2 lín. 17		_niebras	ti_b'as	tinieblas ⁹⁸
P. 314 lín. 15	FE ⁹⁹	letras; los	letras; los	letras, quiso los
p. 315 lín. 33		juzgariag_ustoso	juzgariag_ustoso	juzgaría gustoso ¹⁰⁰
p. 316 lín. 21	FE	peña	peña	pena
p. 318 lín. 22		vezes	vezes	voces ¹⁰¹
p. 319 lín. 20		maaos	maaos	manos
P. 322 lín. 19	FE	la	la	una
p. 322 lín. 19-20	FE	auiendo	auiendo	habiendo ¹⁰²
p. 323 lín. 10		Libosboa	Libosboa	Lisboa
p. 324 lín. 10	FE ¹⁰³	le aconsolava	le aconsolava	le aconsolaba
p. 326 lín. 17		Libosboa	Libosboa	Lisboa
p. 326 lín. 33-34		inquie*a	inquie*a	inquieta ¹⁰⁴
p. 328 lín. 12		opolenta	opolenta	opulenta
p. 329 lín. 5	C	razones	raz_nes	razones ¹⁰⁵

⁹⁴ En todos los ejemplares aparece “tambien” pero no tiene más sentido el verso si se interpreta como propongo (“tan bien”).

⁹⁵ Es un error ya que la acotación reza “*Vanse...*” y Mollete permanece en escena.

⁹⁶ La errata se repite en R/7309 y R/11807.

⁹⁷ Faltan las páginas de la 311 a la 314 en R/11807. En los demás ejemplares parece la variante “vezas” pero con un ligero borrón sobre el carácter “a”.

⁹⁸ Palabra de difícil lectura en todos los ejemplares. En R/5011 y R/7309 se lee con dificultad “ti’ebblas”.

⁹⁹ La fe especifica “después de letras diga quiso”.

¹⁰⁰ La misma errata se mantiene en todos los ejemplares.

¹⁰¹ Aparece corregido en R/7309.

¹⁰² La fe corrige “auiendo”.

¹⁰³ La fe elimina “le” pero entonces la oración no tiene sentido. Debe tratarse de un error de la fe de erratas.

¹⁰⁴ Se lee con claridad en R/5011 y R/11807.

¹⁰⁵ También corregido en los demás ejemplares aunque en R/7309 y R/11807 algunos caracteres resultan difíciles de leer.

p. 335 col. 1 lín. 33 ¹⁰⁶ FE	paciencias	paciencias	paciencia
p. 336 col. 2 lín. 29	aculta	aculta	oculta
p. 337 col. 1 lín. 19	flugo	flugo	flujo
p. 342 lín. 3	Ge bes	Ge bes	Gelbes (P)
p. 342 lín. 15	dificu tosa	dificu tosa	dificultosa
p. 348 lín. 23 FE	gastos	gastos	gustos
p. 349 col. 1 lín. 13	<i>borbado</i>	<i>borbado</i>	<i>bordado</i>
p. 349 col. 1 lín. 15	<i>pendiendiente</i>	<i>pendiendiente</i>	<i>pendiente</i> (P)
p. 350 col. 2 lín. 24	ofrezo	ofrezo	ofrezco (P)
p. 351 col. 1 lín. 14	ofectos	ofectos	afectos (P)
p. 351 col. 1 lín. 34	efectuosa	efectuosa	afectuosa (P)
p. 352 col. 1 lín. 8	a centos	a centos	acentos (P)
p. 345 ¹⁰⁷ (Yy) col. 2 lín. 13	resi ste	resi ste	resiste (P)
p. 346 (Yy _v) col. 2 lín. 36	radientes	radientes	radiantes (P)
p. 347 (Yy ₂) col. 1 lín. 19	al ire	al ire	al aire (P)
p. 348 (Yy _{2v}) col. 1 lín. 14	riño	riño	niño (P)
p. 348 (Yy _{2v}) col. 2 lín. 20 FE	flecha_	flecha_	flechas
p. 349 (Yy ₃) col. 1 lín. 8	<i>ce'ro</i>	<i>ce'ro</i>	<i>cetno</i> (P)
p. 350 (Yy _{3v}) col. 2 lín. 16	deleitosa	deleitosa	deleitoso (P)
p. 351 (Yy ₄) col. 1 lín. 36	cabellos	cabellos	caballos (P)
p. 351 (Yy ₄) col. 2 lín. 36	veeis	veeis	veréis (P)
p. 355 col. 1 lín. 15	deusa	deusa	densa (P)
p. 355 col. 2 lín. 18	a caza,	a caza,	a cazar (P) ¹⁰⁸
p. 355 col. 2 lín. 21	l'egamos	l_egamos	llegamos ¹⁰⁹
p. 356 col. 1 lín. 23	c lericos	c lericos	coléricos ¹¹⁰
p. 356 col. 1 lín. 26	oye ndo	oye ndo	oyendo (P)
p. 356 col. 1 lín. 38	flo es	flo es	flores ¹¹¹
p. 356 col. 2 lín. 40 FE ¹¹²	novedades el alma.	novedades el alma.	novedades. El alma
p. 359 col. 2 lín. 22	Feruardo	Feruardo	Feruarda (P)
p. 360 col. 2 lín. 37 FE	Bello	Bello	Bella
p. 363 col. 2 lín. 28 C	animales	animalos ¹¹³	animales
p. 367 col. 2 lín. 12	<i>b ca</i>	<i>b ca</i>	<i>boca</i> (P)
p. 369 col. 2 lín. 33 FE	culpeis	culpeis	culpáis
p. 370 col. 1 lín. 9	sa noso	sa noso	famoso ¹¹⁴

¹⁰⁶ La fe señala erróneamente la lín. 32.

¹⁰⁷ Se trata del error de paginación que afecta al pliego tal y como se reflejó arriba en la descripción de la edición. Para evitar confusiones incluyo el número de página tal cual aparece en los ejemplares y añado entre paréntesis la signatura del pliego al que corresponde.

¹⁰⁸ Nótese que esta es la parte de toda la obra en la que más erratas se producen y, como norma general, ninguna de ellas está enmendada en ninguno de los ejemplares.

¹⁰⁹ Legible en R/5011.

¹¹⁰ Resulta legible en el resto de los ejemplares de la Nacional, salvo en R/11807.

¹¹¹ Tampoco de lee bien en R/7309 pero está claro en el resto de ejemplares.

¹¹² La fe indica erróneamente línea 17. Indica que después de “novedades debe ir punto”.

¹¹³ Sólo este ejemplar presenta dificultades en la lectura del carácter.

¹¹⁴ Corrección presente en R/7309 y R/11807.

p. 370 col. 2 lín. 23	e la	e la	ella ¹¹⁵
p. 371 col. 2 lín. 1	cometiend ole	cometiend ole	cometiéndole (P)
p. 371 col. 1 lín. 26	a tifici	a tifici	artífices ¹¹⁶
p. 372 col. 1 lín. 37 FE	sola, _	sola, _	sola a la
p. 373 col. 2 lín. 9	Greci _	Greci _	Greci[a] (P)
p. 374 col. 1 lín. 33	hab o	hab o	hablo ¹¹⁷
p. 378 col. 1 lín. 27 C	pensar ¹¹⁸	pe_sar	pensar
p. 381 col. 2 lín. 22	_onde	_onde	[d]onde (P)
p. 382 col. 2 lín. 16	desesperado	desesperado	desesperado (P)

ERRORES NOCHE IV	ZGZ/ R-157	MDR/ R/4528	ENMIENDAS
p. 318 lín. 10	unos de los equazes	unos de los equazes	uno de los secuaces
p. 322 lín. 22	vida	vida	huída
p. 343 lín. 27 FE	amparo	amparo	amor
p. 345 lín. 29 FE	pensamiento	pensamiento	nacimiento
p. 347 lín. 32	comunidad	comunidad	comodidad
p. 351 p. 30 FE	morada ¹¹⁹	mora*	morada
p. 345 (Yy) col. 1 lín. 11 FE	baxa	baxa	vaga
p. 346 (Yy _v) col. 1 lín. 13	<i>Fera.</i>	<i>Fera.</i>	<i>FERUARDA</i>
p. 346 (Yy _v) col. 2 lín. 25	ardorno	ardorno	adorno
p. 346 (Yy _v) col. 2 lín. 36 FE	casto	casto	corto
p. 346 (Yy _v) col. 2 lín. 37	zañudo	zañudo	sañudo ¹²⁰
p. 347 (Yy ₂) col. 2 lín. 7 FE	denudo	denudo	denuedo
p. 349 (Yy ₃) col. 2 lín. 15 FE	agravias	agravias	agraviáis
p. 351 (Yy ₄) col. 1 lín. 10	Valdedme	Valdedme	Valedme
p. 356 col. 1 lín. 34 FE	hazia	hazia	haría
p. 357 col. 2 lín. 25-26	Cosa es clara/ que os tengo de acompañar	Cosa es clara/ que os tengo de acompañar	Que os tengo de acompañar/ cosa es clara
p. 363 col. 2 lín. 10	jazpe	jazpe	jaspe ¹²¹
p. 366 col. 1 lín. 4	puede	puede	pude
p. 369 col. 1 lín. 6 FE	hallare	hallare	hablaré
p. 372 col. 1 lín. 3 FE	primera	primera	primavera
p. 372 col. 1 lín. 18	<i>Fer.</i>	<i>Fer.</i>	FELISARDO

¹¹⁵ Completamente legible en R/7309.

¹¹⁶ En todos los demás ejemplares aparece completamente impresa la palabra.

¹¹⁷ Enmiendo con los demás ejemplares en los que sí se leen todos los caracteres.

¹¹⁸ Igualmente corregido en el resto de los ejemplares.

¹¹⁹ Así en todos los demás ejemplares.

¹²⁰ Error, posiblemente atribuible al componedor, que podría ser andaluz lo que explicaría que, al cecear, confundiese los sonidos, como sucede en varias ocasiones (*vid. infra*).

¹²¹ Son, como “Zañudo” errores pero atribuibles al ceceo del componedor, no al autor, por lo que también podrían considerarse erratas.

Vemos, por tanto, cómo el ejemplar de Zaragoza es, además de uno de los mejor conservados, un estado distinto de la misma edición que el de Madrid R/4528, puesto que corrige muchas de las erratas presentes en los demás ejemplares.

El cotejo de los otros ejemplares de la Biblioteca Nacional no aporta prácticamente nada, puesto que se repiten los mismos errores y erratas. No obstante, algunas palabras (las menos) cuyos caracteres no son del todo legibles ni en R-157 ni en R-4528 sí que lo son en otros de los de la Nacional, como hemos podido comprobar en las notas anteriores a propósito de las enmiendas. Algunos de esos ejemplares están mejor conservados y ello facilita la lectura, como es el caso de R/160 y R/5011. Son sin duda los mejor conservados (quizá porque han sido restaurados, ya que se hallan reencuadernados en cartón) y en ellos la fecha de 1654 es perfectamente legible en los pies de imprenta de ambas portadas.

Los estados de impresión, serían, por tanto, los siguientes: un primer estado, el de ejemplar R/11807; un segundo estado, el del ejemplar R/4528 y un tercer estado, el de Zaragoza, R-157.

El cotejo ha tratado de ser lo más exhaustivo posible, si bien, al no existir variantes por tratarse de la misma edición, he procurado seleccionar solamente aquellas erratas más significativas para la interpretación y lectura clara del texto puesto que se trata de una edición plagada de errores, quizás achacables al descuido o a la precipitación con la que se llevó a cabo, como afirma su propio autor en el *Prólogo*, “en espacio tan breve”.

CRITERIOS DE EDICIÓN

La edición que se presenta a continuación es una edición crítica¹²² del texto de la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre. Fundamentalmente he seguido para la transcripción del texto el ejemplar conservado en la Biblioteca de Humanidades María Moliner de Zaragoza con signatura R-157. La existencia de una única edición ha facilitado sobremanera la realización de la edición ya que no hemos contado con variantes. No obstante, como hemos visto, se ha procedido al cotejo de los otros cinco ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/160, R/4528, R/5011, R/7309 y R/11807), lo que me ha permitido descubrir que, si bien estamos ante una única edición, tanto las erratas como los errores descritos en el apartado anterior nos permiten hablar de estados de impresión, según la terminología establecida por estudiosos como Jaime Moll.¹²³

Durante la transcripción del texto he procedido a corregir, sin señalarlo a pie de página, todas aquellas erratas referidas en la fe de erratas (que es la misma en todos los ejemplares conservados), así como otras erratas ocasionadas por la ausencia de una grafía o por la imposibilidad de leer el carácter debido a un deterioro del papel o, como señala Moll, por diversos problemas de entintado (excesivo, que produce ciertos borrones, o deficiente, lo que ocasiona igualmente dificultades de lectura).¹²⁴ Por tanto, me he limitado a buscar, mediante el cotejo de ejemplares, distintos estados o emisiones y no variantes textuales de las que se carece, ya que solo contamos con una única edición de la obra. Debido, pues, a la ausencia de variantes, he anotado solo a pie de página¹²⁵ aquellas palabras que, aun apareciendo sin variación en todos los ejemplares, bien por el sentido del texto, bien por cuestiones de métrica, no pueden sino considerarse erratas o errores evidentes.

¹²² Si seguimos la definición dada por Ruano de la Haza, la presente debe ser considerada, puesto que así se ha pretendido desde el planteamiento inicial, una edición crítica, ya que esta es “la que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existan entre las ediciones sobrevivientes con el objeto de producir un texto ecléctico que refleje en la medida de lo posible las intenciones finales del autor” (J. Ruano de la Haza, “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, (eds. I. Arellano y Jesús Cañedo), Madrid, Castalia, 1991, pp. 497-498).

¹²³ Véanse, entre otros trabajos suyos, los recopilados en Jaime Moll, *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco/Libros, 1994.

¹²⁴ *Op. cit.*, pp. 57-59.

¹²⁵ Para toda la edición he seguido el método habitual de la edición crítica con notas filológicas a pie de página, según las denomina P. Jauralde en su *Manual de investigación literaria*, Madrid, Gredos, 1981, p. 164.

El resto de las erratas, aun las que aparecen corregidas solo en algunos de los ejemplares (lo que revela sin duda la existencia de estados distintos), las corrijo directamente en la transcripción¹²⁶ y se recogen únicamente en las tablas del apartado anterior.

Las notas filológicas se señalan mediante un número que remite al pie de página y, en el caso de las comedias, mediante un asterisco que funciona a modo de llamada y que remite igualmente al pie de página donde se indica el número de verso y, a continuación, en negrita, la palabra sobre la que se anota alguna cuestión o directamente el comentario que constituye el contenido de la nota al pie. En la nota cabe desde el comentario de alguna errata o error de los que venimos señalando, hasta la explicación de algún pasaje dudoso o de algunas cuestiones métricas, la definición de un término lingüístico ya en desuso o de significado distinto al actual, o la anotación de algún nombre propio de origen histórico o mitológico con el fin de hacer el texto más claro.¹²⁷ También alguna de las notas contribuye a la aclaración de las palabras o caracteres que se han añadido entre corchetes, bien porque no resulten legibles en ninguno de los ejemplares o bien, como en el caso de las comedias, porque se hayan enmendado errores evidentes como la ausencia de la didascalia antes de la intervención de un personaje en cierto verso o la falta del nombre de uno de los personajes que intervienen y que no se recoge entre las *dramatis personae*.

¹²⁶ En el caso de que, bien por error o por errata, falte algún carácter o alguna palabra que no sea legible en el texto lo enmiendo indicando entre corchetes ([]) que se trata de una enmienda del editor.

¹²⁷ Para la realización de estas notas he manejado diversa bibliografía que señalo en cada momento, a veces mediante siglas (caso del *Diccionario de Autoridades*, que cito siempre como *D.A.*), remitiendo a la bibliografía final para evitar así una excesiva extensión de la nota al pie. Las definiciones de personajes mitológicos han sido tomadas de diversas fuentes, recogidas en una de las mitografías de la época: la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585) (ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995. A partir de aquí cito simplemente con los apellidos del autor). Evito la repetición de notas para explicar las mismas voces que aparecen en las diferentes *noches*. Incluyo al final un anexo con todas las voces comentadas que remite a la página de cada *noche* o de cada comedia en que esa voz se explica. Sigo igualmente el criterio de anotar testimonios de otras obras de la época en las que esa palabra o frase se usa en un contexto parecido. Las referencias intertextuales serán indicadas en la correspondiente nota al pie y han sido obtenidas de ediciones modernas de las obras cuya referencia bibliográfica señalo en cada caso. Las citas extraídas de algunas fuentes como el *TESO (Teatro Español del Siglo de Oro)*, Chadwyck-Healey, 1997-1998) o el *CORDE* se identifican por presentar el título de la obra dramática conservando la grafía antigua y, entre paréntesis, la fecha del año de la edición que consta en los preliminares de la obra de la que ha sido extraída y no el año de escritura. En las citas extraídas de textos como el *Diccionario de Autoridades* mantengo las grafías tal y como allí aparecen pero modernizo la acentuación según los criterios modernos. Para todas estas cuestiones resulta muy útil la obra de Alberto Montaner, *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999.

Además de todas estas cuestiones referidas a erratas y notas, uno de los puntos fundamentales para la realización de la edición crítica de la obra es la transcripción del texto. Este es el punto de partida que presenta, a su vez, numerosos problemas, principalmente los que tienen que ver con cuestiones ortográficas. Dado que buena parte del texto está constituido por obras dramáticas, he considerado oportuno seguir, en lo que atañe a la ortografía y a los aspectos gráficos de la edición, los criterios establecidos para la edición de la obra dramática de Lope de Vega por el equipo *Prolope*, dirigido por los profesores Alberto Blecua y Guillermo Serés.¹²⁸

El criterio ortográfico general ha sido modernizar toda grafía que no tenga un valor fonético diferente de la norma actual¹²⁹. Además he tenido en cuenta a la hora de regularizar las grafías el reajuste fonológico de los Siglos de Oro, por lo que he modernizado aquellas grafías que ya en la época no mantienen una diferencia de pronunciación.¹³⁰ Por ello he regularizado las siguientes grafías y alternancias ortográficas:

-La consonante velar fricativa sorda, representada unas veces por la grafía *x* y otras por *j* se transcribe sistemáticamente con la grafía actual *j*, caso de *dixo*>*dijo*, *Alexo*>*Alejo*, *exemplo*>*ejemplo*, *baxo*>*bajo* o *quexas*>*quejas*. Lo mismo sucede con la alternancia entre *g* y *j*. Transcribo según la ortografía actual: *muger*>*mujer*. En el caso de la alternancia de las grafías *i* / *j* con valores vocálicos, consonánticos o semiconsonánticos, regularizo siempre según el uso moderno: *i* (conjunción copulativa)>*y*, *oi*> *hoy*, *ai*> *hay/ ay*,¹³¹ *Iulia*>*Julia*.

¹²⁸ Los criterios de edición de *Prolope* se pueden consultar a través de internet en www.prolope.es y en la edición impresa: *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

¹²⁹ El criterio de modernización tiene como objetivo principal ofrecerle al lector una mayor comodidad en la lectura, meta que debe perseguir una edición crítica como ya han señalado varios autores, según recoge y suscribe José Antonio Pascual en su artículo “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica” en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro*, Vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, p. 38.

¹³⁰ Para todas estas cuestiones *vid.* Tomás Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C, 1985.

¹³¹ La transcripción de *ai*, especialmente en las abundantes frases exclamativas de las que está plagado el texto, ha conllevado algunas dificultades, ya que en muchos casos se puede dudar, por el sentido y la puntuación, de si se trata de el verbo *haber*, en una expresión interrogativa, o la exclamación introducida por la interjección *ay*. Ejemplos: “*ai* villano de mas ciencia!” lo transcribo como “¿Hay villano de más ciencia?” o “*Ai* tan vizarra osadía”> “¿Hay tan bizarra osadía?”. Sin embargo, otras expresiones que aparecen a continuación como “*ai* tal tema” las transcribo como

-La consonante fricativa interdental sorda representada por la grafía *z* o *ç* se regulariza también sistemáticamente según la ortografía vigente. Así *diziendo*>*diciendo*, *comiença*>*comienza*, *reçio, rezio*>*recio*, *luzes*>*luces*, *tenazilla*>*tenacilla*, *espezanza*, *esperança*>*esperanza*, *donzellas*>*doncellas*, *braços*>*brazos*,¹³² *Zaragoça*>*Zaragoza*.

-La grafía arcaica “s alta” se representa siempre con la grafía actual y así mismo se ha eliminado la alternancia entre las grafías *ss/s*: *passe*>*pase*, *passos*>*pasos* *assistente*>*asistente*, *assi*>*así*, *esso*>*eso*.

-La grafía *u*, alternando con la grafía *v*, con valores consonánticos y vocálicos, caso de *vn*, *vna*>*un*, *una*, *unión*, *vnión*>*unión*, *Fervuarda*, *Fervuarda*>*Fervuarda*. Excepto en el caso del artículo indeterminado, no es frecuente la aparición del carácter *v* con valor vocálico. También se encuentra el tipo *u* con valor consonántico, pero tampoco con demasiada frecuencia y siempre alternando con otras representaciones: *aurá*, *avrá*>*habrá*. Se mantiene, sin embargo, la grafía *u* con valor consonántico en la transcripción de las citas en latín. En el caso de la *ü*, marco siempre la diéresis según el uso actual ya que en el texto se presenta de modo regular sin ella, así encontramos *verguenza*>*vergüenza* o *agueros*>*agüeros*.

-Es, sin embargo, muy frecuente la alternancia entre *b* y *v*, que, dado que no existe ya en la época ninguna diferencia fonológica, ha sido regularizada según las normas ortográficas actuales: *envevido*>*embebido*, *embeviendo*>*embebiendo*, *vizarra*, *bizarra*>*bizarra*, *buscé*, *vuscé*>*vuscé*, *cavallero*>*caballero*, *buelvo*>*vuelvo*, *voca*>*boca*, *escrivir*>*escribir*, *nuves*>*nubes* o *Gelbes*>*Gelves*.

“¡Ay, tal tema!” o “Ai mas pesar, ai mas pena”> “¡Ay, más pesar! ¡Ay, más pena!” o “¿Hay más pesar? ¿Hay más pena?”, dependiendo del sentido. La regularización de la alternancia entre el uso de las grafías *i/y* se manifiesta ya desde época temprana y se propone el uso de *i* para valores vocálicos e *y* siempre con valores consonánticos, según demuestran José Barroso Castro y Joaquín Sánchez Bustos en el artículo “Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro”, en García Marín (ed.), *op. cit.*, p. 175.

¹³² Es muy frecuente en todo el texto la alternancia de grafías en una misma palabra, lo que nos permite encontrar bastantes variantes de una misma palabra, como sucede con *brazos*, que aparece escrito tanto como *braços* como *brazos*. La aparición de variantes en la representación de una misma palabra sucede con todo tipo de grafías.

-La alternancia de la *qu-*, *c-*, especialmente en el caso frecuentísimo de *quando*>*cuando*.

-La alternancia entre la aparición o ausencia de *h*, especialmente en los casos de *h* etimológica se moderniza sistemáticamente: *ombre, hombre*> *hombre, oi*>*hoy, aora*>*ahora*,¹³³ *ha allado, a hallado*>*ha hallado, alaxas*>*alhajas, elada*>*helada*.

-Los grupos consonánticos cultos que aparecen en el texto se modernizan. Estos son: *ph, th, ch, ll, ff, cc* (antes de *a, o, u*), *tt* y *pp*. No son muy frecuentes pero, si se registra algún caso, este viene señalado en la correspondiente nota al pie, como sucede con la aparición en la didascalia de la abreviatura *Th.* para el nombre de *Teodora*, el cual en el resto de la primera comedia siempre aparece escrito sin el mantenimiento del grupo culto. Igualmente elimino la alternancia entre presencia-ausencia de algunos grupos consonánticos como *cc* (ante *e, i*), en el frecuente *accento, acento/s*>*acento/s*,¹³⁴ o en el menos habitual de *rr* después de *n*: *enrriscada*>*enriscada*. No obstante, sí mantengo algún grupo cultista como *-pt-* por considerar su uso vigente en la época, como es el caso de *captivo*.

-El empleo de *n, m* delante de *p* y *b* se regulariza según la norma actual. El caso más frecuente de oscilación en la representación gráfica se encuentra en la palabra “también”, que se muestra en el texto escrita como *tan bien, tanbien* o *tambien*. No he cambiado algunas palabras que presentan estos grupos por considerar que se trata de una variante usada y conservada en la época, como es el caso de *promptamente*, en donde la *m* se necesita al mantenerse el grupo cultista *-pt-*. Algunas de estas alternancias en el uso de *m, n* se eliminan al transcribir la palabra según la norma ortográfica actual, como sucede con *embiando, enbiando*>*enviando, embio, enbio, envio*> *envió*.

-Todas las abreviaturas se desarrollan en el momento de realizar la transcripción, especialmente, si tenemos en cuenta que en el mismo texto alternan

¹³³ Del mismo modo, alternan de manera habitual en el texto las variantes *ahora/aora*.

¹³⁴ Regularizo esta alternancia siempre y cuando no suponga claramente el mantenimiento de ningún valor fonético-fonológico. Por esta razón he preferido conservar la alternancia de *aflicción/aflicción*.

habitualmente las variantes contraídas y desarrolladas, caso de *aūq>aunque*, *q>que*, *Duq>Duque*, *ōbre>hombre*, *monstruo*, *mōstro> monstruo*. Algunas de las palabras abreviadas presentan algunas dificultades, como es el caso de “V. Excelencia”, “V. Señoría” “V. Merced”. Probablemente en el manuscrito, el autor lo escribió aún más abreviado y en la imprenta se desarrolló del modo en que aparece, sin que se dieran cuenta de que al realizar ese desarrollo del tratamiento ni cuadraba, en los casos de cómputo silábico, ni, además, era la variante utilizada por el propio autor, pues en otras partes aparece la palabra sin abreviar y entonces usa versiones como “Vuecelencia” o “Vuesarced”, que sí que encajan a la perfección en la métrica del verso. Para el caso de “V. Señoría” hay que recurrir a otros textos de la época para encontrar la forma desarrollada habitual, que alternaba entre “Vusiñoría” o “Vueseñoría”.

Del mismo modo que con las grafías, se ha seguido el criterio general de modernización en los siguientes aspectos:

-La separación de las palabras se moderniza según criterios actuales. Separo palabras que de continuo aparecen juntas,¹³⁵ como es el caso de *almenos>al menos*, *sino> si no* (cuando “si” es conjunción condicional), *tambien, tanbien> tan bien*,¹³⁶ *seráfin>será fin* o *deveras> de veras* y en otros momentos también unifico palabras que en el original se presentan separadas pero que en la actualidad se escriben juntas como *a caso>acaso*, *a parte>aparte*, *bien venida>bienvenida*, *a noche>anoche*, *denoche>de noche*, *malaya>mal haya*, *de prisa>deprisa*, *a donde> adonde*, *a un> aún*, o *Iesu Cristo>Jesucristo*. Solo se conservan las grafías separadas, tal y como se recomienda en *Prolope*, de “a Dios” y “al arma”. Al unir palabras modifíco la acentuación si fuese necesario. Mantengo algunas palabras juntas como *entrambos* por considerarlas léxico característico de la época. Los pronombres apocopados los he unido o separado siguiendo el criterio actual, salvo algún caso en el que, por cuestiones de métrica, he debido separarlos: “casar/ me he”.

¹³⁵ En algún caso el hecho de que algunas palabras se presenten juntas responde a una errata de imprenta y he procedido a su transcripción separada y a su incorporación en el correspondiente apartado de erratas. No incluyo en ese apartado grupos de palabras que, por razones de espacio en la configuración tipográfica de las columnas aparecen sistemáticamente unidas, caso del sintagma “elCielo”.

¹³⁶ En algunos casos “también” aparece escrito por separado (“tan bien”), lo que da lugar a algunas confusiones en el sentido que es necesario aclarar en nota al pie.

-La puntuación y la acentuación se modernizan también siguiendo los criterios modernos vigentes ya que el original presenta un exceso de puntuación que muchas veces no se ajusta al sentido del texto, lo cual se explica debido a la dificultad del lenguaje barroco y gongorino que prefiere una sintaxis un tanto compleja para el lector acostumbrado a la puntuación actual.¹³⁷ Restituyo además los signos de admiración e interrogación al comienzo de la frase y, en algunos casos modifiqué el signo de admiración por el de interrogación cuando el sentido lógico así lo exige¹³⁸. Suprimo la coma en aposiciones del tipo “Ramiro vuestro hijo” o “Honorio el emperador”. El estilo directo aparece señalado en los diálogos mediante los correspondientes guiones. Del mismo modo los guiones se utilizan para marcar los paréntesis, ya que el signo del paréntesis se utiliza para marcar en las comedias apartes no señalados en el original. Igualmente los corchetes ([]) indican que el elemento que contienen ha sido añadido por el editor y no aparece en el original, como sucede con muchas de las indicaciones [*Dentro*] y [*Vase*]. En cuanto a los abundantes casos de diéresis, sinéresis¹³⁹ e hiato hay que señalar que solo aparece señalado gráficamente en el texto, tal y como se recomienda desde *Prolope*, el caso de la diéresis.

- También el empleo de las mayúsculas se normaliza según el uso moderno. Los títulos nobiliarios solo aparecen escritos con mayúscula cuando sustituyen al nombre propio, como es el caso del “Duque”, y con minúscula cuando se usan con un sentido genérico (así con “Demonio”, cuando se refiere al personaje de la tercera comedia, y “demonio” cuando se emplea con un sentido general). Se escriben en mayúscula expresiones como “Vuecelencia”, “Vuesa Merced” o “Vuestra Alteza”. Palabras como “cielo”, “sol” o “aurora” que en el original aparecen siempre en

¹³⁷ Para cuestiones de la puntuación en el proceso de impresión *vid.* Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, El Crotalón, 1984.

¹³⁸ Dado que la manera de puntuar en las imprentas del Siglo de Oro difiere mucho de las normas de puntuación actuales, modernizo en cada caso, según el sentido, la puntuación sin señalarlo cada vez en nota al pie.

¹³⁹ El caso más frecuente de sinéresis en todo el texto se presenta en nombres propios como “Teodora”, “Teodoro” o “Leonido”, que siempre se cuentan como palabras de tres sílabas. Otro caso que también presenta sinéresis de modo más o menos regular es el grupo vocálico “ea”, en palabras frecuentes como “leal”. Grupos como “caos”, “guárdeos” o “leerlo” presentan en algunos casos sinéresis y en otros no, dependiendo siempre del cómputo silábico del verso en el que se encuentre. Puesto que se trata de casos particulares, estos serán comentados en la correspondiente nota al pie. Igualmente señalo en nota al pie los casos más significativos de hiato como “indulgenci-as”.

mayúscula se escriben con minúscula, salvo cuando hacen referencia a personajes alegóricos como *Aurora* o *Fama*.

Por el contrario, he mantenido algunas peculiaridades gráficas del texto cuando estas pueden reflejar una mínima variación fonética o cuando suponen un testimonio del lenguaje de la época. Además de algunas señaladas ya en los apartados anteriores he mantenido de modo regular:

-Oscilaciones vocálicas frecuentes en palabras como *pedido*, *pidís*,¹⁴⁰ *impidir*, *mormuradora/murmuradora*, *priesa*, *apriesa*, *joventud*, *orgullosa/argullosa*, *impidir*, *vestuario/vistuario*, *metad*, *invinción*, *sofrir*, *diciembre*, *mesmo*, *gimirá*, *ginovés*, *destinguían*, *siguimos*, *sirvirán*, *riñiré*, *impinado*, *cualquiera/cualquiere*, *consintirás*, *consiguimos*, *Morviedro* (en lugar de *Murviedro*)...etc. También se mantienen algunos casos aislados de *e* protética como *interese*.

-Oscilaciones de consonantes o grupos consonánticos: *efeto/efecto*, *huigamos/huyamos*, *extranjeros*, *entregaste/entregastes*, *estraño/extraño*, *estendiéndose*, *extremo/estremo*, *estendido/extendido*, *excelso/escelso*, *subtil/sutil*, *averso/adverso*, *ansí/así*, *satisfacciones/satisfaciones*, *vitoria/victoria*, *aflicción/aflicción*, *propio/proprio*, *riendo/riyendo* u *oscuro, oscuro/ oscuro*. Algunas palabras como *conmigo* se transcriben siempre igual ya que, aunque en el texto puede aparecer algún caso de variación (*connigo*), parece tratarse más bien de una errata y como tal es considerada e incluida en el anexo correspondiente. En otras ocasiones he preferido mantener otras oscilaciones del grupo *nm* sin regularizar, como sucede con *colunas* o con *comueven*.

-Algunas oscilaciones en la posición de las consonantes o casos de asimilación que, si bien no son muy habituales porque en su mayoría las he considerado erratas (caso de *glave*, *sepurcro* o *presuadir*), constituyen forma habitual en el lenguaje de la época y que como tal se recoge en el *Diccionario de Autoridades* o en otras obras de la misma época, caso de la variante *sulcar*>*surcar*,

¹⁴⁰ La variante *pidís* no se registra en otros testimonios de la época pero aparece de manera constante en la *Navidad*, por lo que se ha mantenido como una variante propia del autor (*Noche II*, nota al pie 96).

de *adbitrio*>*arbitrio* o de *archeros*>*arqueros*. Mantengo asimismo algunas variantes alternantes como *Sicilia/Cicilia*.

-Alternancia en las representaciones de palabras que hoy presentan la grafía *h*, como *agora/aora* (transcrito como *ahora*), *comprendo/comprehendo* o *emprendía/emprehendía*. Mantengo algunos dobles derivados de la transcripción como consonante en sustantivos, como es el caso de *hierro/yerro*,¹⁴¹ pero no en las formas verbales *yeres>hieres*. Tampoco conservo este tipo de dobles en sustantivos que en la actualidad solo admiten la escritura con *h* a pesar de que en el texto aparezcan mayoritariamente con *y*, como sucede con *hielo/yelo*.¹⁴² Para palabras que actualmente pueden escribirse de dos formas distintas opto por la grafía preferida por la Real Academia Española: *hierba/yerba*, *hiedra/yedra*. Conservo además la de alternancia entre *g* y *h* en el grupo *hue-*: *huellas/güellas*, *vigüela*.

-Dobletes justificados por motivos de rima, caso de *disimularlo/disimulallo*, *merecerla/merecellas*, *ocultarle/ocultalle*, *admitirle/admitille*, *ofrecerle/ofrecelle* o *resistirle/resistille*.¹⁴³ Otros dobles específicos que han sido conservados se explican por cuestiones de cómputo silábico como la aparición de la variante *vía* en lugar de *veía*.

-Oscilaciones entre presencia o ausencia de las contracciones con *de* + pronombre o adjetivo demostrativo: *deste/de este*, *dél/de él*, *desta/de esta*, *dellas/de ellas*...etc. Se mantienen también algunos casos de ausencia de artículo con la preposición *a*: *a caza/a Ebro*.

-Se mantienen los adjetivos demostrativos *aqueste*, *aquesta*...etc., y otras construcciones que pueden presentar algún tipo de contracción, de *a* embebida

¹⁴¹ Mantengo el doblete e incluso en algunos casos, en los que es evidente un juego de palabras homófonas, transcribo sistemáticamente como *yerro/yerros* (vid. *Noche IV*, notas al pie 16 y 26).

¹⁴² De forma regular el texto presenta la forma *yelo* lo que plantea un problema filológico ya que hay que plantearse, como señala Pascual (*op. cit.*, pp. 50-51), mantener o no la consonante, ya que “quizá aún en la época mantenía una cierta matización en la pronunciación de la *y*”.

¹⁴³ Las formas terminadas en -llo, -lla, -lle son muy escasas en las comedias *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro*, en las que solo se registran, respectivamente, los dos primeros casos señalados arriba. La tercera comedia (*Cómo se engaña el demonio*) no presenta ningún caso mientras que en la última (*El príncipe de su estrella*) abundan los ejemplos que se muestran arriba.

(*vengo a hablarla/ Vengo hablarla*,¹⁴⁴ *aquella* por *a aquella*) o *a* protética según era la forma común de la época; así en palabras como *allá riba* o los dobles *mostrar/amostrar*, *zaguán/azaguán*, *allegando/llegando*, *parecido/aparecido*, *hacia trás*.

-Se conservan todos los casos de *laísmo*, *loísmo* y, sobre todo, *leísmo*, tan abundantes en el texto, ya que seguramente reflejan una característica bien dialectal del autor o del componedor, bien del lenguaje de la época:¹⁴⁵ “o por fingirle curioso./ Allí lo esconde su fe/ por temer, [...] le cortaría”, “lo [a él] he de decir”, “dármele”, “la he de decir”, “darla celos”, “dilas”, “me le puse”, “léele el papel”... etc. En algún caso, la combinación de este tipo de pronombres de manera diversa del uso actual provoca una acentuación peculiar que se ha mantenido en la transcripción, como es el caso de “aconsólelo”.

-Igualmente se dejan sin modernizar otras peculiaridades sintácticas del lenguaje de la época, muchas de las cuales se anotarán a pie de página, como sucede con la ausencia de la preposición *a* en frases con complemento directo, la alternancia de singular-plural en verbos con un sujeto múltiple,¹⁴⁶ la anteposición del pronombre que funciona de complemento directo o preposiciones cuyo uso en la época difiere del actual: “a doña Isabel miré el Coso pasar”, “me acompaña”, “te quita luego”, “aquí te esconde”, “te acuerda”, “en casa Teodora entré”, “en casa Eufemiano”, “tú la acompaña”, “yo no tengo de esconderme”, “encima el bufete”, “dentro tu casa” o “con Clara dejé de quererla”.

-Se deja sin modificar y en muchos casos sin comentar, expresiones típicas de la lengua de la época, hoy en desuso, pero cuyo significado aún resulta fácilmente comprensible como sucede con palabras como “luego” usado con el sentido de “en seguida”, o perífrasis verbales como “la voz tengo de mudar”, “aquí tengo de salir”,

¹⁴⁴ Solo se registra este caso en la comedia *La industria contra el peligro* (verso 1565).

¹⁴⁵ El *leísmo* es frecuente en otros autores de la época, como es el caso de otro aragonés de la misma zona de Calatayud como Gracián. Según Rafael Lapesa (*Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1988, p. 406), el origen del *leísmo* se explica por un afán latinizante, ya que, especialmente en Aragón y Andalucía, muchos verbos seguían construyéndose con el pronombre *le*, principalmente en el singular, no tanto en plural, propio del complemento indirecto como recuerdo de ciertos verbos que en latín eran intransitivos y se construían con dativo.

¹⁴⁶ Es muy frecuente, especialmente en las acotaciones la alternancia de *vase/ vanse* o *sale/salen* en los siguientes casos: “*Sale Ramiro, Teodora e Inés*”/ “*Salen Fortunio y Garapiña de galanes*”.

“¿Qué tengo de hacer de mí?”, “desposado contigo [...] ha un mes que estoy”, “habrá dos años” o “dos horas ha”.¹⁴⁷

-Tampoco se modernizan algunas palabras que reflejan, además de características del lenguaje de la época, rasgos propios del lenguaje coloquial como *ves* con valor imperativo (por “ve”)¹⁴⁸ y la presencia de formas verbales peculiares como *habemos riñido* o *rompido*.

-No modifico el género de algunos sustantivos que difieren del uso actual: *un/ una alma, la enigma, la/el puente, todo/toda Roma, la fantasma, un/una águila, una arpa* o *un/una hacha*. Del mismo modo conservo la alternancia de formas etimológicas,¹⁴⁹ especialmente en nombres propios cuando la variante etimológica da pie para realizar algún juego de palabras (caso de *Alejo/Alejos*)¹⁵⁰ y algunos rasgos ortográficos divergentes de la norma actual como el doblete de la conjunción copulativa *e/y* ante *i*: *y Inés/e Inés*.

-Los nombres propios, así como otras palabras en latín son transcritas siguiendo fielmente los ejemplares, aún en los casos en los que parezca un error o una errata, ya que estas pueden reflejar una variante del nombre usual en la época o la poca destreza o dominio del autor en el manejo de las citas latinas. Es el caso de *Masica* por *Nasica*, *Ctesibio* por *Cresibio*, *Reinaldi* por *Rinaldi*, *Chío* por *Quío*, *Amarsiade Phercelo*>*Amarsiade Fercelo* por *Amarsiada Fereclo*, *numos* por *numimos*, *tempore* por *temperat* o *adquiritur* por *acquiritur*. En todos estos casos se señalará en la correspondiente nota al pie. Como criterio general, se considera errata o error, y como tal es enmendado, la transcripción de nombres propios que no se registren en otras obras de la época, como sucede con *Anaxímenez* (errata evidente no documentada y enmendada por *Anaxímenes*), *Potolomeo* por *Ptolomeo* o con el error sistemático de *Phera* (variante no registrada) por Fedra.¹⁵¹ También son

¹⁴⁷ Para todos estos casos y los del punto anterior *vid.* Lapesa, *op. cit.*, pp. 406-407.

¹⁴⁸ Son casos muy poco frecuentes. “Ves” solo se registra en dos ocasiones en la comedia *El engaño en el vestido* (versos 951 y 1911).

¹⁴⁹ En el caso de nombres comunes, conservo la variante etimológica solo cuando esta se registra en el *Diccionario de Autoridades*, como sucede con palabras como *archero* (verso 2234 de *El príncipe de su estrella*).

¹⁵⁰ No conservo variantes etimológicas de nombres propios como *Pallas*, dado que no aportan ningún significado adicional ni provocan juego léxico alguno.

¹⁵¹ Es un error que se repite de manera habitual en la *Noche II* (*vid.* notas al pie 72 y 82).

emendados errores evidentes de palabras mal transcritas en latín y que dificultan severamente la comprensión como es el caso de *haeredes* en lugar de *haederas/hederas* (del latín *hedera*, -ae).

-Del mismo modo mantengo en las citas bibliográficas los nombres de las ciudades de impresión en latín para facilitar la localización de un título en dicha lengua (como *Lipsiae*). Las abundantes citas en latín se transcriben sin traducir, salvo en los casos, muy concretos, en los que no aparece a continuación en el texto la traducción, para facilitar la comprensión del pasaje se incluye la cita en español en la correspondiente nota al pie.

Para concluir he de señalar algunas características del aspecto gráfico de la edición de los textos de las comedias que cierran cada una de las cuatro *noches*. En primer lugar, el texto se reparte tipográficamente en tres columnas: la primera incluye en mayúsculas la *didascalia*, es decir, los nombres de los personajes que intervienen. La segunda columna muestra el cuerpo del texto y la tercera la numeración de los versos de cinco en cinco.

El cuerpo del texto se presenta a renglón seguido, es decir, sin separación entre líneas, a excepción de las acotaciones, que se separan de los versos con una línea por arriba y por abajo. Las acotaciones se transcriben en cursiva y sin punto final. También en cursiva y a la derecha del primer verso correspondiente a un aparte, se escribe el aparte indicado en el texto original.¹⁵² Los apartes no indicados en el original se marcan simplemente en el cuerpo del texto mediante paréntesis, a excepción de algunos casos de apartes muy significativos que requieren una mayor aclaración en nota al pie para que el texto resulte más comprensible. El uso de los paréntesis es más amplio, debido a que las comedias de Aguirre presentan complicadas escenas en las que intervienen muchos personajes a la vez, hablando algunos de ellos en conversaciones independientes que no deben ser oídas por los otros personajes que se encuentran sobre el escenario. Para clarificar estos pasajes me he servido también del uso del paréntesis cuando dos personajes conversan, pero aparte de otras conversaciones. El criterio general ha sido el siguiente:

¹⁵² En el texto original la colocación de la indicación del aparte oscila, sin ninguna regla fija, entre el primer verso, el último o alguno de los versos intermedios del parlamento. Sistemáticamente he preferido indicarlo siempre a la derecha del primer verso.

-Van entre paréntesis, además de los apartes (tanto los marcados por el autor, que además llevarán a la derecha la acotación *aparte*, como los no indicados en el original), las intervenciones de cualquier personaje que se encuentre *al paño*.

-También se indica entre paréntesis las intervenciones de un personaje que entra en escena hablando, cuando previamente se encuentra ya otro sobre el escenario y se supone que este no debe escuchar lo que dice el nuevo personaje que sale a escena. Sucede lo mismo cuando hay un personaje en escena y entran dos personajes hablando entre sí. La intervención de los dos personajes irá entre paréntesis (uno al comienzo del verso de la intervención de un personaje y otro al final del verso de la última réplica del otro personaje). No irán entre paréntesis las intervenciones de dos personajes que entren en escena a la vez, cada uno por su lado, sin escucharse.

-Cuando haya muchos personajes a la vez sobre el tablado y estos hablen en conversaciones aparte dos a dos, estas intervenciones no irán indicadas entre paréntesis, a no ser que una acotación indique lo contrario o que lo que se diga deba considerarse aparte porque haya intención de que los demás personajes no lo escuchen, o se trate de expresión de sentimientos o de pensamientos en voz alta que tampoco conviene que los demás personajes oigan.

-Los paréntesis indican los apartes, generalmente del gracioso, en los que este se dirige al público.

Igualmente aparece a la derecha del texto, siempre en la segunda columna, la acotación *Dentro*, que en los originales se presenta en el lugar de la didascalia. En la edición he preferido considerar la indicación de *dentro* como una acotación similar al *aparte* y he añadido también entre corchetes el personaje al que se atribuye la voz que proviene de “dentro”, es decir, de la parte interna o trasera del escenario.

En cuanto a los versos, tanto los del teatro como de los poemas insertos en la *Navidad*, hay que señalar que aparecen numerados en el margen derecho cada cinco versos y no se muestra la separación de las estrofas con un espacio interlineado. La única distinción para marcar el comienzo de estrofa es que el primer verso se sangra con dos espacios en blanco. Los versos partidos (aquellos en los que una parte del mismo verso es pronunciado por un personaje y la otra parte por otro) se muestran gráficamente, puesto que la segunda mitad continúa a renglón seguido, justo debajo

del fin de la otra mitad del verso de la línea anterior. El estudio de la métrica se presenta en otro apartado, si bien también las notas a pie presentan algún comentario preciso con respecto a algunas consideraciones métricas.

NAVIDAD DE ZARAGOZA

Repartida en cuatro noches.

Dedicadas:

La primera a don Jaime Juan Biota y Suelves. La segunda a don Antonio de Urriés, señor de Nisano. La tercera a don Fernando Antonio de Sayas, Pedroso y Zapata, caballero de Su Majestad y Comisario General en el reino de Aragón. La cuarta a don Antonio Pérez de Pomar, Liñán, Fernández y Heredia, Barón de Sigüés y Mayorazgo del Condado de Contamina y Señorío de Cetina.

Compuesta por don Matías de Aguirre del Pozo y Felices

Con licencia.

En Zaragoza, por Juan de Ibar en la Cuchillería. Año 1654.¹

¹ En el ejemplar de Zaragoza el pie de imprenta está cortado y resulta ilegible completamente la fecha.

**APROBACIÓN DEL DOCTOR VICENTE ANTONIO IBÁÑEZ DE AOIZ,¹
Catedrático de Filosofía y cura de San Gil.**

Por orden del Ilustre Señor Doctor Jerónimo Sala,² canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza y Vicario General del Excelentísimo señor don fray Juan Cebrián,³ arzobispo de ella, he visto la *Navidad de Zaragoza* que sale a la luz de la estampa, -felicísimo parto del fecundo y florido ingenio de don Matías Aguirre-, y no hallo en ella cosa alguna que no sea digna de mucha aprobación y aplauso. Y a dar lugar el breve espacio de esta página a sus elogios, se dilatara gustosamente mi pluma en admirar de sus noches las lucidas cláusulas y vistosos

¹ “Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz nació en Zaragoza a principios del siglo XVII. Fue hijo de D. Antonio y hermano de D. Juan Lorenzo. Recibió en la Universidad de dicha ciudad el grado de Maestro en artes y el de Doctor en teología. Leyó en ella aquella facultad desde 1648 hasta 1660. Después fue Catedrático de la de Durando de teología, Vicario de la Iglesia parroquial de San Gil de dicha ciudad y Examinador Sinodal de su Arzobispado. [...] Murió el 9 de Diciembre de 1669.” (Latassa, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1641 hasta 1680*, Pamplona, Oficina de Joaquín Domingo, 1799, s.v. Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz). Para este y los demás nombres citados en los preliminares véase también el estudio de la obra.

² “De Zaragoza e hijo del célebre Doctor Juan Sala [...]. Salió muy aventajado en los estudios de las humanidades y de la filosofía. Cursó después la jurisprudencia, de que tomó el bonete de Doctor en la Universidad de su patria, y fue Rector de la misma en 1633, siendo Canónigo de La Seo, de ella, y segunda vez en 1641. En el de 1647 ejercía el cargo de Vicario general del arzobispado de Zaragoza y de su Juez sinodal. A la grande comprensión que tenía de ambas jurisprudencias, unió la de otras ciencias, y fue no vulgar poeta, y un celoso, y muy prudente defensor del decoro y dignidad de su Iglesia. [...]” (Latassa, *ibid.*, s.v., Diego Gerónimo Sala). Este autor es elogiado por Gracián en la Crisi VI de la *II Parte de El criticón*: “Estaba ya uno muy cerca de alcanzar una mitra, aunque no la merecía tanto como un vicario general (y sea el doctor Sala).” (*Obras completas*, ed. Luis Sánchez Lailla, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 1139).

³ “Religioso Mercenario, natural de Perales, Comunidad de Teruel, donde nació á fines del siglo XVI, en cuyo pueblo era de mucho lustre el ilustre solar de su familia, la que vino a poseer el Condado de Fonclara [...]. Desde su juventud manifestó mucho ingenio y una piedad nada vulgar. Recibió el hábito de Religioso Mercenario en el Convento de Ntra. Sra. del Olivar, y en él profesó su instituto a principios del siglo XVII. Enseñó Filosofía y Teología con grande aprovechamiento, y en el Mayo de 1622 mereció el grado de Maestro. En 16 del mismo ya había obtenido el de Calificador del Consejo de la Suprema Inquisición de España; y desde el día 12 de 1619 había sido Comendador de su Convento del Olivar. Asimismo tuvo los cargos de Elector General, Vicario Provincial, Prior del Real Convento de Santa Eulalia de Barcelona, Provincial de Aragón desde 17 de Enero de 1625, y desde 22 de Mayo de 1629 el de General de su Religión, electo en el Capítulo que celebró la misma en Toledo; y en este tiempo fue también Diputado del Reino de Valencia en 1628: empleos y destinos en que tuvo aceptación su conducta por la prudencia, celo y medios que ofreció para el bien común [...]. Unos méritos de tan acertada utilidad movieron al Rey D. Felipe IV para presentarlo en 6 de Enero de 1632 en la Mitra de Albarracín. En 12 de Febrero de 1635, para trasladarlo al Obispado de Teruel; y en **14 de Setiembre de 1644 para promoverlo al Arzobispado de Zaragoza**, darle los honores de Consejero de Estado, de su Embajador para recibir a la Reina D.^a Mariana de Austria, su segunda mujer, de su Lugarteniente y Virey [*sic*] de Aragón, y de su Comisionado para acompañar el cadáver de su hijo el Príncipe D. Baltasar Carlos desde Zaragoza, donde murió el 9 de Octubre de 1646, á su entierro del Escorial. Su gobierno episcopal fue prudente y muy caritativo con los necesitados. Murió en Juslibol el 27 de Diciembre de 1662. Su corazón fue llevado a su Patria, y el cadáver á la Iglesia del Convento de Capuchinas de Zaragoza, donde se colocó en un magnífico Sepulcro en el Presbiterio al lado del Evangelio con un cumplido epitafio.” (Latassa, *ibid.*, s.v., Juan Cebrián).

periodos que las visten de estrellas, y de sus comedias los floridos versos y fragantes conceptos que las coronan de rayos. Pero necesita tan grande obra de dilatado panegírico como de las del príncipe Galieno dijo Trebellio:⁴ “*Longum est eius versus, orationesque connectere, quibus suo tempore tam in [...] poetas quam in rethores emicat.*” Y pues las apacibles noches de su *Navidad*, llenas hasta sus sombras de las luces del firmamento de su ingenio, descubren al que quisiere entretenerse en ellas nueva luz para admitirlas, ella será de los más escrupulosos y rígidos censores la que se granjeará su mayor aprobación, como dijo a otro intento de la luz material Hugo Victorino: “*Nihil enim sine luce videri potest, sed nec tenebrae sine luce videtur*”.⁵ Así lo siento, en Zaragoza a 4 de mayo de 1654.

El doctor Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz

Imprímase.

D. Sala. V. General.

⁴ La cita pertenece al autor latino Trebellio Pollione, concretamente a su obra dedicada a las vidas de Valeriano y su hijo (edición moderna traducida al italiano: Trebellio Pollione, *Le vite di Valeriano e di Gallieno*, E. Manni (ed.), Palumbo, 1960). Esta obra aparece recogida en varias recopilaciones de diversos autores latinos como la *Historiae Augustae scriptores sex...* (Lugduni Batavorum, ex Officina Hackiana, 1671) o la *Historiae Augustae scriptores latini minores, pars tertia...* (Lugd. Batavo, ex officina Ioannis Maire, 1632). Ambas obras se reeditaron en diversas ocasiones durante el siglo XVII: la primera, entre otras muchas, en 1603, 1620, 1624, 1661, 1670 y 1671; la segunda en 1610 y 1632, también entre otras. De ambas obras y de las diversas ediciones se conservan ejemplares en Zaragoza, en la Biblioteca Universitaria y en la Biblioteca de los Padres Escolapios (Colegio Escuelas Pías). Sería, por tanto, una obra bien conocida en la época, que probablemente V. A. Ibáñez de Aoiz manejaría directamente en alguna de sus ediciones. De la *Historiae Augustae scriptores latini minores* hubo una interesante edición con algunas anotaciones de Erasmo de Rotterdam, cuya edición de Frankfurt de 1588 se encuentra digitalizada en el Fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Manejo la edición de la *Historiae Augustae scriptores sex* en la edición de París, Ambrosium & Hieronymum Drovart, 1603, p. 320.

⁵ La cita es de Hugo de San Víctor (Hugonis de S. Victore), eclesiástico medieval famoso por sus homilías: “*Nihil enim videri potest sine luce; sed nec tenebrae sine luce videntur, quanto magis lux non videtur sine luce*” (*De Sacramentis Christianae fidei, libri I, pars I, cap. XIII Quare dicit scriptura: “Vidit Deus lucem”* en *Patrologiae cursus completus*, vol. 176, Paris, J.P. Migne, 1854, col. 197.

APROBACIÓN DE JUAN LORENZO IBÁÑEZ DE AOIZ⁶

Por comisión del Ilustrísimo Señor don Pedro Pablo Jiménez de Urrea, Zapata, Fernández de Heredia, gobernador del reino de Aragón y su presidente en él,⁷ he visto la *Navidad de Zaragoza* que ha compuesto don Matías de Aguirre y no

⁶ Hermano de Vicente Antonio. Fue poeta y tuvo un papel destacado en las academias de la época. Así lo recoge Latassa: “Natural de Zaragoza e hijo de D. Antonio. Desempeñó como su padre los honores municipales de ella, el cargo de Escribano de Mandamiento de S. M. y las gracias en la poesía, como a mitad del siglo XVII. Escribió: *Epitalamio Sacro al velo de la señora D.^a Ana María de Sayas*, en el Real Monasterio Cisterciense de Trasobares. Dedicado al Cronista de Aragón D. Francisco Diego de Sayas, su padre. Zaragoza, por Diego Dormer, 1644, en 4.º, de 24 páginas, donde también trata de la ilustre casa de Sayas. [...] *Soledad fúnebre en la muerte de la Serenísima Señora D.^a Isabel de Borbón, Reina de España*, en muchas octavas reales. Zaragoza, en su Hospital General, 1646, en 4.º [...] Cinco sonetos, que se imprimieron en la historia natural y moral de las aves del Canónigo Marcuello de Daroca. [...] *Panegírico a la creación en Cardenal de la Santa Iglesia de Roma de don Antonio de Aragón*. Zaragoza, en su Hospital General, 1650, en 4.º de 23 páginas. En la primera de sus octavas, que son 64, manifiesta que también escribió: Un elogio del mismo Sr. Cardenal de Aragón, Un juicio y agudo vejamen, que dio en la Academia que tenía en Zaragoza en su casa el Excmo. Sr. Conde de Aranda, y en él trata en prosa y verso de los literatos y poetas, del Licenciado Alegre, Racionero de Mensa de La Seo de la referida ciudad; del Dr. Ginovés, Vicario de la Parroquial de San Pablo de la misma; del Dr. Ibañez de Aoiz, Vicario de la de San Gil de ella; D. Antonio Altarriba, Capellán de S. M.; del Duque de Híjar, del Marqués de Torres, de don Diego Clavero, D. Francisco de la Torre, D. Alberto Diez, D. Silvestre Cabrera, D. Gaspar Agustín, D. Francisco Bustamante, D. Miguel de Vargas Machuca, el Licenciado Lacabta, el Fiscal don Josef Navarro, D. Jaime Latre, don Jorge Laborda y otros. No se imprimió este vejamen, y ocupa 23 hojas de letra menuda, el cual se hallaba en la librería del Canónigo Turmo en un tomo, titulado: *Misceláneo de diversos tratados*. Tomo 3, que el Sr. Latassa vió en la mencionada librería. [...] *Elogio á la constancia, valor y piedad del Rey Ntro. Sr. D. Felipe el Grande en el sitio de Lerida*. Discurso poético que estampó Josef Alfay en *Las delicias de Apolo y recreaciones del Parnaso*, pág. 146, edición de 1670, en 4.º. Una ingeniosa comedia, intitulada: «El peligro en la privanza». MS. en 4.º de 37 hojas, que se halla en el referido Misceláneo. Otros poemas y versos. Algunos se imprimieron. En el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada* de 1644 [...]” (*op. cit.*, s.v. Juan Lorenzo Ibañez de Aoiz).

⁷ Los apellidos Urrea, Zapata y Fernández de Heredia pertenecen a la casa de los Condes de Aranda. El personaje que aquí se cita era el conde de Aranda de la época, que desempeñó el cargo de Virrey de Aragón por esas fechas tal y como corroboran algunos documentos de la época como el conservado en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza (signatura L. 3077) del Doctor Diego Gerónimo Gallán titulado *Alegación en fuero y derecho por ... Don Pedro Pablo Ximénez de Urrea Zapata Fernández de Heredia ... y el Ilustrísimo [sic] Señor Marqués de Cañizar* (Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1661). El linaje de los condes de Aranda comienza con don Lope Ximénez de Urrea, primer conde de Aranda, y llega hasta Antonio Ximénez de Urrea, VI conde de Aranda y esposo de M^a Luisa de Padilla. Estos tuvieron varios hijos a los que les dedicó su madre parte de su obra (para el estudio de las obras de la condesa de Aranda María Luisa de Padilla véase Aurora Egido, “La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián” en *Archivo de Filología Aragonesa*, LIV-LV (1998), pp. 9-41). La defunción de los descendientes en edad temprana (*ibid.*, p. 15) planteó a la muerte de don Antonio complejos problemas sucesorios a los que alude el Marqués de Astorga en una carta de 1653 que cita Manuel Serrano y Sanz (*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Atlas, 1975, p. 102). Ese fue el mismo año de la defunción del conde, cuyo testamento se conserva entre los fondos de la casa de Híjar conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (signatura II-61-53). La sucesión se vio asegurada en la figura de don Pedro Pablo, primo de don Antonio, que fue, por tanto, el primero de la nueva línea de sucesión y el VII Conde de Aranda (así se recoge en el árbol genealógico de los Condes de Aranda, documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza: Híjar. Signatura III-2-6).

he hallado en ella cosa alguna que sea de reparo sino para celebrarla y darnos muy buenas *Navidades* su ingenio, pues la primera que da a la luz de la estampa sale tan rica de diamantes, de preciosos fondos⁸ y altos visos⁹ que se hallara tan libre de injurias de la censura como de las del tiempo reconoce Séneca esentos a los diamantes: “*Nec secari adamas aut cadi, vel deteri potest sed incurrentia ultro retundunt quemadmodum quaedam non possunt igne consumi, sed flama circumfussa vigorem suum habitumque conseruant.*”¹⁰

Este es mi parecer, en Zaragoza a 6 de mayo de 1654

Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz

Imprimase.

Ejea¹¹ assessor.

⁸ **fondos:** “En los diamantes son los brillos interiores y profundos, y la transparencia que se causa por su fineza y perfección”. Véase *s.v.* en el *Diccionario de Autoridades* (a partir de ahora *D.A.*).

⁹ **viso:** “[...] la onda de resplandor, que hacen algunas cosas heridas de la luz.” (*D.A.*, *s.v.*).

¹⁰ La cita pertenece al capítulo III la obra de Séneca *De constantia sapientis*, incluida en su *Opera omnia*, Lipsiae, ex Officina Weidmannana, 1741, p. 251-252. Existen ediciones modernas de la obra *De constantia sapientis* como la de Nicolaas Scheps (Leiden, Brill, 1964, p. 9). Una traducción aproximada sería: “el diamante no se puede romper, ni cortar, ni partir, sino que ablanda todo lo que le pegue, como ciertos cuerpos que no se pueden consumir en el fuego y mantienen, aún envueltas entre llamas, su rigidez y su forma”.

¹¹ Don Luis de Ejea y Talayero, según lo recoge Latassa, fue abogado ascendido al cargo de regente de la Cancillería del reino de Aragón en 1654. Es elogiado por Gracián al comienzo de la Crisi XII de la *Tercera Parte de El Criticón*: “no hay garnacha como el regente de Aragón don Luis de Ejea.” (ed. Luis Sánchez Laílla, *op.cit.*, p. 1485).

NOCHE PRIMERA

Dedicada a don Jaime Juan Biota y Suelves¹²

Esta noche camina a vuestra merced buscando luces que hagan menores sus sombras. Las de mi ignorancia se acogen a la de tanta nobleza para que, al amparo de tanta como es la de vuestra merced, tenga resguardos seguros mi ignorancia. Ni la ambición sola deste interés -conque¹³ siendo tal este interés bastaba a disculpar aquella ambición- me arrebatara, así lo digo porque ha sido mi elección sin libertad, bien que sin voluntad no, antes la fineza de la voluntad no ha dejado libre mi elección a este reconocimiento. Muchos son, y no de pequeña monta, los títulos porque debo a vuestra merced esta primera demostración de mi desvelo, -mal dije “debo”, que es término de mucha estrañeza y no había de hablar como estraño siendo tan propio-. Es, digo, de vuestra merced esta primera demostración por muchos títulos. Cállolos por sabidos, como por sabidos callo los resplandores de su antigua nobleza de vuestra merced, tan antigua esta que ya lucieron aquellos en la elección prodigiosa del primer rey aragonés y se conservaron tan uniformes que fió el rey don Ramiro la fidelidad de los Viotas las asistencias de su hija la reina doña Petronila en su ausencia de Huesca.¹⁴ Basten estos lejos,¹⁵ que es muy grosero mi

¹² El personaje a quien va dedicada la *Noche Primera* parece guardar, además de una estrecha amistad, ciertos lazos familiares con Matías de Aguirre. Su mujer, Vicencia de Asín y Biota, natural de Huesca, provincia a la que pertenece el condado de Biota, era hija de Gerónimo de Asín y de Ana María Viota. Aguirre, siendo ya Arcediano de Valles de la Catedral de Huesca, incluyó una loa a su suegro en su obra *Consuelo de pobres, remedio de ricos* (Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1664, p. 280). De él dice que fue un insigne letrado que tuvo una hija muy virtuosa que fue su mujer. La dedicatoria posiblemente esté dirigida a un personaje muy cercano del entorno familiar de su suegra Ana María Viota, quizá un hermano o sobrino, tío de la que fue su mujer. De este personaje he podido constatar documentalmente la relación que le unía al autor de la *Navidad*, ya que consta como testigo de su matrimonio con Vicencia de Asín en el registro parroquial del Archivo Diocesano oscense:

Año 1652 en 31 de octubre yo el Maestro Jacinto Rocabrana Vicario de la collegial y parroquial yglesia de San pedro de la ciudad de Huesca desposa al canonigo Lastanosa como procurador legítimo de don matías de Aguirre y a doña Vicencia de Assín doncella siendo a ello propuestos por testigos mosen pedro buyl y Jaime juan Viota y otros en is. de febrero de 1653 oyeron la misa nupcial” (documento con signatura 7-1/208.1, p. 87).

¹³ **conque:** Conjunción con valor ilativo. En el Siglo de Oro se escribía separadamente y podía tener diversos valores tales como valor causal, concesivo o final (Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937, p. 355 y p. 388. A partir de ahora señalaremos las referencias a esta obra con la abreviatura *Ken.* y el número de página).

¹⁴ Doña Petronila de Aragón, hija del rey Ramiro II el monje. Fue prometida nada más nacer con Ramón Berenguer IV, mayor que ella, para conseguir así la fusión del reino de Aragón y el condado de Cataluña. El periodo de formación desde que fue prometida hasta que contrajo matrimonio debió

Preliminares

pincel para pintura tan grande y en espacio tan breve. Al fin, señor, esta noche ofrezco a vuestra merced para alguna muestra de mis entrañables afectos y con ella todo lo que soy.

Don Matías de Aguirre

estar al cuidado de la familia de los Viota, una de las más nobles de Aragón (*vid.* VV. AA., *Aragón en su historia*, Zaragoza, CAI, 1980, pp. 132-133).

¹⁵ **lejos:** “En la Pintura se llama lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal.” (*D.A.*, s.v.).

PRÓLOGO

Arrojo grande ha sido, no lo negaré, exponerme a tu censura. Conocida desatención -es verdad, y aún desesperación conocida-, ponerme en los riesgos sin prevenir peligros, y no poca imprudencia arriesgarlo todo sin obligación que me persuada ni motivo que me disculpe. No es mi intento acreditarme humanista, ganar aplausos de poeta, granjear renombre de retórico. Huir, sí, la ociosidad¹⁶ y entretener mi genio que sin libertad me arrebatara este estudio. Trabajé buscando alguna novedad que captara tu benevolencia en su disposición. No la hallé, que han llegado a lo sumo los ingenios y para adelantarme es muy limitado mi discurso. Muchas noches de invierno habrás leído, pero de invierno más templado, estas, en esto a lo menos, a todas harán ventajas, pues son más que todas frías,¹⁷ acomodadas por eso al tiempo con más propiedad. No dudarás que quisiera darte las buenas noches;¹⁸ siendo de Navidad, una ha de ser buena por fuerza y no tengo más obligación, que hacer una y buena basta para desempeño. Cenas espléndidas te ofrezco en variedad de manjares para que desquites la desazón de lo mal guisado en el sainete de lo mucho, -si es

¹⁶ Huir de la ociosidad es, además de uno de los tópicos frecuentes en los prólogos, uno de los principios fundamentales constitutivos de muchas academias. Así lo declaraba desde su mismo nombre la academia “Pítima contra la ociosidad” fundada por el Conde de Guimerá en Frescano en 1608 (Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963, p. 65 y pp. 69-70). Para todas las cuestiones sobre los tópicos prologales véase Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.

¹⁷ Que el relato marco de la miscelánea trascurra en frías noches de invierno es un tópico del género misceláneo barroco. Este tipo de marco se ajusta a los modelos de obras como la de Antonio Eslava que inaugura el género con sus *Noches de invierno* (Julia Barela (ed.), Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Gobierno de Navarra, 1986). El mismo marco nocturno e invernal se consolida en otras novelas misceláneas incluso posteriores a la de Aguirre como las *Navidades de Madrid o noches entretenidas* de Mariana de Carvajal (Antonella Prato (ed.), Milán, Franco Angeli, 1988). Por “frías” debe entenderse aquí en el sentido de “sosas, frías o sin gracia”, tal y como lo recoge como acepción literaria el *D.A.*: “[...] ineficaz, despropositado. [...] se llama asimismo a lo que no tiene brío, gracia, espíritu ni agudeza.” (s.v.). Este apelativo forma parte de los tópicos de humildad prologales y resulta chistoso al jugar con el término en relación a las “noches de invierno”.

¹⁸ Continúa el juego de palabras en torno al término noche. En este caso la expresión “buenas noches” puede entenderse también en el sentido recogido por Correas para la expresión “a buenas noches”: “despedir o perder de vista algún negocio” (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales, 1627*, texto anotado por Luois Combet, Bordeaux, Féret Fils, 1967, p. 524). Entiéndase, pues, que el autor no falta a su palabra y continúa en su empeño, manifestado al comienzo de este prólogo, de escribir buscando “alguna novedad en la disposición”. En esta tarea, como sigue diciendo, prefiere ofrecer una única obra (“una y buena”) pero variada. El juego de palabras es aún más evidente cuando menciona la variedad de platos en una única mesa. Al tratarse de una única obra se refiere a la *Navidad* como única noche, y además “buena”, jugando así con el término “Nochebuena”.

sainete el ser mucho lo mal guisado-. Come, no muerdas,¹⁹ deja el manjar que te pareciere duro y si te lo parecieren todos, no te tengas por convidado.²⁰ No se me hará de mal quedarme con la prevención,²¹ porque como fin no ha sido el interés de los escotes²² en el despacho del libro, no me ha de asustar el que me falte este interés. Básteme el de haberme ocupado, que es solo lo que he pretendido. Licencia te doy para que me calumnies de atrevido, mas no has de poder de vano, pues te advierto que nada has de censurarme que no lo prevenga, ni puede ser tan rígida tu censura que no te confiese que mi libro la merece más rígida. Y si después de esta prevención te parece menos²³ prudente mi osadía, -que es, sobre propio conocimiento, el desahogo la mayor imprudencia-, respóndante los motivos que te he dado, que, siendo los referidos, no pende de tu aceptación el logro de mis desvelos. Solo te suplico que si te resuelves a leerlo, corrija primero las erratas, -adolece tanto deste achaque por causa de mi ausencia o que parece que hemos andado a porfía el impresor y yo: yo a escribirlas y él a estamparlas-. Algunas importan mucho, otras no tanto, -si puede haber yerros que no importen-. Por eso te ruego que las corrija todas como que estimes mi voluntad, que quisiera ofrecerte en cada letra un agrado, en cada fila²⁴ va un gusto, un equívoco en cada palabra y una admiración en cada hoja. No quiero prometerte nuevos desvelos, si admitieses estos con agrado, porque, siendo de la calidad que los confieso, sería aventurar tu agrado prometerte nuevos desvelos, conque no es esto decir que me retiraré; antes bien, que estoy tan independiente, -para estos alientos, digo-, de tu ceño y de tu agasajo que ni me ha de alentar el agasajo ni me ha de retirar el ceño. Vale.

¹⁹ Entiéndase **morder** metafóricamente por “murmurar o satirizar, hiriendo y ofendiendo en la fama o crédito.” (*D.A., s.v.*).

²⁰ Nótese la imagen de la miscelánea como una cena en la que se sirven diversidad de platos (materiales narrativos, poéticos y teatrales) para gusto y deleite del lector.

²¹ **prevención:** “Vale asimismo aviso u advertencia que se hace a alguno para que evite o execute alguna cosa.” (*D.A., s.v.*).

²² Entiéndase “escotes” por el beneficio en la venta de ejemplares tomado del término “escote” en relación al “coste o gasto” (*D.A., s.v.*).

²³ En los originales aparece “menor”, que no tiene sentido y es, por tanto, una errata. Como el propio Matías de Aguirre señala a continuación, el texto está plagado de erratas que deben ser enmendadas. Debe entenderse aquí que el desahogo del propio conocimiento es la mayor imprudencia, puesto que mostrar una amplia erudición puede entenderse como soberbia o vanidad.

²⁴ **fila:** Entiéndase por línea: “Orden o situación larga de personas o cosas, principalmente de las que están dispuestas en línea recta.” (*D.A., s.v.*)

ERRATAS

- Pág. 13 línea 18¹ veían, reían.
- Pág. 13 lín. 16 col. 2 juega, juzga.
- Pág. 16 lín. 36² yo a la puerta, a la puerta.
- Pág. 21 lín. 29 habēt, habet.
- Pág. 22 lín. 20 sustente, sustenta.
- Pág. 24 lín. 14 lugares, lugares secos.
- Pág. 25 lín. 28 y así dice Viana, aunque dice Garcilaso.
- Pág. 29 lín. 28 tranquilo, tronquillo.
- Pág. 35 lín. 31 sustinere, sustinet.
- Pág. 53 lín. 7 este, esta.
- Pág. 62 lín. 12 padre, padre fue.
- Pág. 65 lín. 26 col. 2³ pagada, pagaba.
- Pág. 80 lín. 23 col. 2 rasgos, rayos.
- Pág. 84 lín. 14 col. 2 es otra, la otra.
- Pág. 88 lín. 31 col. 2 por tu, por ti.
- Pág. 101 lín. 8 col. 2 espuma, espuma cana.
- Pág. 104 lín. 21 col. 1 entre, encontré.
- Pág. 105 lín. 9 col. 2 quitar señor.
- Pág. 107 lín. 35 col. 2 fuego, yelo.
- Pág. 111 lín. 13 col. 2 loco, loca.
- Pág. 112 lín. 15 col. 1 veréis, se verá.
- Pág. 113 lín. 9 col. 2 vi, oí.

¹ Para mayor claridad separo en líneas aunque en el original aparezcan a renglón seguido. Enmiendo también la ortografía.

² En el texto aparece erróneamente línea 37.

³ En la fe de erratas de los originales no indica la columna.

Pág. 118 lín. 13 acabada, alabada.

Pág. 127 lín. 21 harna, harán.

Pág. 132 lín. 25 considere, considero⁴.

Pág. 146 lín. 8 mi, ni⁵.

Pág. 152 lín. 15 col. 2⁶ después de “pesar”, diga “mas yo te sabré sacar”.

Pág. 154 lín. 9 col. 2 Cielo, yelo.

Pág. 156 lín. 14 col. 2 dueño, duende.

Pág. 157 lín. 17 col. 2 opalas, opacas.

Pág. 159 lín. 2 col. 2 le, se.

Pág. 161 lín. 4 puede, pude.⁷

Pág. 164 lín. 17 col. 2 estáis, estás.

Pág. 170 lín. 3 col. 1 tanto gozo, tan gozoso.

Pág. 171 lín. 33 col. 2 en casa se esconde, le esconde en casa.⁸

Pág. 174 lín. 35 siempre que dice “Tuno”, diga “Juno”.

Pág. 179 lín. 21 mis, estos.

Pág. 182 lín. 25 col. 2 después de “dichoso”, diga, “que pudo darme la muerte”.

Pág. 188 lín. 31 col. 2 pues él, pues y él.⁹

Pág. 189 lín. 20 col. 1 retiro, cierzó.

Pág. 192 lín. 22 col. 2 amor, amar.

Pág. 197 lín. 16 col. 2 cuido, cuidado.

⁴ Debe tratarse de una errata de la fe puesto que en los originales aparece “considerando”, lo cual resulta lógico y no es necesario, por tanto, enmendar el texto.

⁵ Como en el caso anterior se trata de una errata de la fe ya que “mi” tiene perfecto sentido y no es necesario realizar la enmienda que señala la fe.

⁶ La fe de erratas no indica el número de columna.

⁷ Esta errata señala por la fe no se encuentra en el texto de ninguno de los originales, por lo que debe tratarse de un error.

⁸ La corrección de la fe no se corresponde con el texto de los ejemplares manejados en los que aparece “en casa escondes”.

⁹ En los originales aparece “pues en”, por lo que no se corresponde con el texto que propone enmendar la fe.

Pág. 203 lín. 27 tormento, contento.

Pág. 203 lín. 34 diga “envidia del que poeta no ha nacido”.

Pág. 220 lín. 31 Acano, Alano.

Pág. 225 lín. 1 col. 2¹⁰ relatada, recatada.

Pág. 225 lín. 28 col. 2¹¹ pues, que.

Pág. 232 lín. 11 con favor, con tu favor.

Pág. 235 lín. 3 amor, amar.

Pág. 236 lín. 6 col. 2¹² pálida, pulida.

Pág. 240 lín. 18 cansaba, causara.

Pág. 243 lín. 24 pues, puerto.¹³

Pág. 246 lín. 14 Tano, Jano.

Pág. 248 lín. 10 de Licia, delicia.

Pág. 250 lín. 5 verde, verde rama.

Pág. 259 lín. 19 la primera “y” se ha de quitar.

Pág. 268 lín. 16 col. 1 fuego, ruego.

Pág. 285 lín. 8 col. 1 varonil, varonil mujer.

Pág. 285 lín. 31 col. 1 luce, lucen.

Pág. 285 lín. 30 col. 2 después de “que”, “que dejes”.

Pág. 286 lín. 7 col. 1 después de “estrella”, diga, “en gran peligro me veo”.

Pág. 290 lín. 10 col. 2 aquí, así.

Pág. 293 lín. 19 col. 2 ojos, hojas.

Pág. 294 lín. 18 col. 2 satisface, satisfaces.

Pág. 302 lín. 11 col. 2 cosa cierta, caso cierto.

¹⁰ Aunque en el texto no aparece, se refiere a la 2ª columna.

¹¹ Sucede lo mismo que en el caso anterior.

¹² Nuevamente la fe no indica la columna.

¹³ Aunque lo corrige la fe en el texto aparece ya enmendado.

- Pág. 313 lín. 24 col. 1 pañales, puñales.¹⁴
- Pág. 314 lín. 15 después de “letras”, diga “quiso”.
- Pág. 316 lín. 21 peña, pena.
- Pág. 322 lín. 19 la, una.
- Pág. 323 lín. 13¹⁵ pues no habiendo, habiendo.
- Pág. 324 lín. 10 consolaba, acosolaban.¹⁶
- Pág. 335 lín. 32 col. 1 paciencias, paciencia.
- Pág. 335 lín. 21 col. 2 pasen la línea hasta “conocilo”.¹⁷
- Pág. 343 lín. 27 amparo, amor.
- Pág. 345 lín. 25 col. 1 pensamiento, nacimiento.
- Pág. 348 lín. 25 gastos, gustos.
- Pág. 351 lín. 10 mora, morada.
- ¹⁸Pág. 345 lín. 11 col. 1. baja, vaga.
- Pág. 346 lín. 16 col. 2 casto, corto.
- Pág. 347 lín. 7 col. 2 desnudo, denuedo.
- Pág. 348 lín. 20 flecha¹⁹, flechas.
- Pág. 349 lín. 15 col. 2 agravias, agraváis.
- Pág. 355 lín. 2 col. 2 alaba, alaga.
- Pág. 356 lín. 34 col. 1 hacía, haría.
- Pág. 356 lín. 17 col. 2 después de “novedades” hay punto.

¹⁴ Erróneamente aparece esta errata en última posición en la fe.

¹⁵ En la fe no aparece el número de página y la línea resulta ilegible. La errata parece localizarse en la página y la línea señaladas aunque en todos los originales la errata está ya enmendada y, por tanto, no se corresponde el texto con la errata señalada en la fe.

¹⁶ La enmienda de la fe no tiene sentido en el texto.

¹⁷ En los originales no resulta del todo legible y faltan algunos caracteres. Además tampoco se corresponde con el texto de los originales.

¹⁸ Adviértase que a partir de aquí hay un error en la paginación de los ejemplares: de la página 352 retrocede nuevamente a la 345.

¹⁹ En los originales aparece a su vez en la fe la errata “fecna” en lugar de “flecha”.

Preliminares

Pág. 360 lín. 37 col. 2²⁰ bello, bella.

Pág. 369 lín. 6 col. 1 hallare, hablaré.

Pág. 369 lín. 36 col. 2. culpáis, culpéis.

Pág. 372 lín. 33 col. 2 sola, a la.

Pág. 372 lín. 3 col. 2 primera, primavera.

Pág. 389 lín. 1 col. 1 ni se vuela, ni vuela.

Pág. 389 lín. 10 Juno, Jano.

²⁰ La fe no indica la columna.

NAVIDAD DE ZARAGOZA

NOCHE PRIMERA

Siempre fue el ocio padre de todos los vicios,¹ rey de toda la melancolía y príncipe universal de la tristeza, averso² del gozo, apartado de todo género de regocijos y remoto³ de los conversables entretenimientos. Bien lo pintaron los antiguos con rostro feo en lo más escondido de una asperísima montaña, tan solo que aún las aves no le acompañaban y los más fieros brutos no le asistían.⁴ Algunos quieren decir tenía vendados los ojos como el dios de amor para imitar con esto sus efectos, que para reducirlos a la ejecución es necesario solicitar quietudes ociosas para que ejecute el pensamiento entre las peligrosas soledades lo que debe al dueño que lo rige, guiándole leal a la ocasión del empleo que, con discursos industriosos, amante solicita.

¹ Para el tópico de huir de la ociosidad para no caer en el vicio véase el propósito declarado por Aguirre en el prólogo (nota al pie 15). La ociosidad como progenitora del vicio es una idea reelaborada probablemente a partir de alguna sentencia similar: “Otiosa mater est nugarum et noverca omnium vitium” (*apud Patrum sententiae* en Nani Mirabelli, *Polyanthea Nova*, editada por Joseph Lange, Francofurti, Lazari Zatzneri, 1607. A partir de aquí cito simplemente como *Polyanthea*).

² **averso**: “En el sentido recto significa lo que es opuesto y contrario, pero se halla tal vez tomado por perverso y malo. Es del latino *aversus*”. (*D.A.*, s.v.)

³ **remoto**: “Distante o apartado.” (*D.A.*, s.v.)

⁴ La iconografía del ocio lo muestra como “joven gordo e inflado o que aparece sentado en el interior de una oscura caverna y apoyándose con el siniestro codo en el lomo de un cerdo acostado en el suelo. Mientras tanto, y con la mano del mismo lado, se ha de rascar la cabeza, viéndose adormecido y soñoliento. Se pinta joven, por ser de aquellos que nunca experimentarán la incomodidad y sufrimientos de la vejez. Se pinta gordo por sus pocos y escasos pensamientos, que no le dan trabajo con la mucha ocupación del discurso del intelecto [...]. Aparece sentado en su oscura caverna, por cuanto el hombre ocioso nunca se halla dispuesto a las honrosas acciones [...]. Se apoya sobre un cerdo porque el ocioso, en su trato y conversación con los demás, viene a ser como el cerdo, a causa de su mucha vileza y flojedad. [...] Y así como dicho animal no atiende a cosa que a satisfacer el apetito de la gula y los impulsos de Venus, así también el hombre dominado por el ocio se entrega enteramente a contentarse a sí mismo, satisfaciendo los propios apetitos con la consiguiente pérdida que se le acarrea a su fama.” (Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, pp. 143-144). La similitud entre el ocio y el ciego impulso amoroso de las líneas siguientes puede proceder de uno de los emblemas recogido por Cristóbal Pérez de Herrera en un libro cuyo título recuerda a la otra obra de nuestro autor (*Remedio de pobres*), *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos* (Madrid, Luis Sánchez, 1598). El emblema tercero de dicha obra tiene un mote que reza “Otia si tollas periere Cupidinis arcus” (“Si suprimes los momentos de ocio, pierden efecto los arcos de Cupido”) (ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975). El significado de dicho emblema es el siguiente: “igual que el arco y las flechas se vuelven inservibles si no se usan con frecuencia, de igual modo, frente a la bondad y virtud que generan la actividad y el ejercicio, el ocio termina por hacer al hombre vicioso.” (*apud Biblioteca digital de emblemática hispánica*, www.bidiso.es). El ocio, como el amor, requieren trabajo y solicitud constante ya que si no, como sucede con las flechas y el arco, con las que se suele representar a Cupido, se vuelven inservibles. Este mote vendría a explicar el argumento siguiente de Aguirre en torno a la ociosidad y a la imagen de Cupido.

No necesitaba la bizarra⁵ y augusta juventud en un tiempo de desterrar al ocio prudente cuando a sus entretenidos certámenes y a sus deleitosos paseos hacía falta el sol, tanto que por forzoso recreo había de entrar la peligrosa noche por sustituto obscuro de sus remotos rayos.⁶ Mas como siempre en nuestra invicta y triunfante Zaragoza dura la prudencia, si falta el regocijo en caballeros ilustres, héroes insignes de la nobleza española, no cesan de buscar medios entretenidos por no dar lugar al solícito pensamiento para que los arriesgue a una imprudencia o para que los precipite a una indiscreción⁷ peligrosa.

Días había que tenían convenido cuatro caballeros de Zaragoza regocijar las fiestas de Navidad con algunas sutilezas del ingenio, con diferencias de instrumentos músicos y con suavidad de acordes acentos, mostrando su prudencia en la elección del regocijo, -que no todos buscan lícitos pasatiempos-. Tenían entre los cuatro dispuestas cuatro historias entretenidas para divertir algún espacio de las noches con sus amantes versos, -que ya no hay comedias donde no entra amor, como no hay amor de donde no se pueden sacar muchas comedias-⁸. Quisieron disponer este género de recreo, que como hijo natural de su ingenio por mayor le ilustra, al paso que muchos que desde su nacimiento están privados para ejecutarlo lo intentan borrar con la censura y lo procuran desvanecer con su encubierta envidia. Asignaron un puesto fijo para hacer ostentación de su ingenio y mostrar galantes la generosidad de su ánimo y así, juntáronse una tarde para la disposición de la fiesta y para

⁵ **bizarro**: “Generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor. Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado.” (*D.A.*, s.v.).

⁶ El pasaje resulta un tanto oscuro. Entiéndase como que la “bizarra y augusta [es decir, de Zaragoza] juventud” prudente no necesitaba desterrar al ocio cuando faltaba el sol por sus “entretenidos certámenes y sus deleitosos paseos” pero que al sustituir los “remotos rayos del sol” por la “peligrosa noche” debían dedicarse al “forzoso recreo”. Se entiende, por tanto, que de día no hay peligro para la ociosidad ya que la evitaban los paseos y los certámenes, pero al caer el sol, con la noche, llegaba un “forzoso recreo” que podía provocar el aburrimiento y, por consiguiente, la ociosidad.

⁷ Los ejemplares presentan “indiferencia” que debe ser errata ya que no aparece registrada esa variante en *D.A.* Por el sentido parece más lógico considerarla como errata e interpretar la “f” como “s” alta y la “e” como una “c”.

⁸ En este comienzo de la noche y de la miscelánea destacan varias notas clave para la configuración del texto. En primer lugar la vinculación de la novela con las academias, aludidas mediante los “certámenes” y a través de las referencias a la ociosidad de la que huyen los prudentes participantes de la velada (recuérdense academias como la *Pítima contra la ociosidad*). El pretexto de buscar pasatiempos para “engañar a la ociosidad” es tópico en el género de las misceláneas barrocas que se desarrollan en el marco de una reunión de carácter festivo como sucede en *Los cigarrales de Toledo* de Tirso (ed. de Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Castro, 1994, p. 92). Por otro lado, la importancia de la noche y de las comedias de tema amoroso es fundamental pues en todas las veladas en las que va a transcurrir la obra el núcleo central desde el inicio es, sin duda, la representación de las comedias en las que el enredo básico y principal es de índole amorosa.

repartirse a su empeño las cuatro noches de Navidad.⁹ Eran los nombres de los cuatro Solardo, Justino, Nerencio y Marcelo, y tocole la suerte de la primera noche a Solardo, mas no le fue difícil prevenir lo necesario para la célebre fiesta y bizarro empeño. Adornose el palacio elegido de todos para el intento a propósito cuanto al deseo oportuno del modo siguiente, sin fatigar a deudos ni cansar a amigos, sino solamente con las alhajas de sus casas reservadas.¹⁰ Estaba la primera sala, -estancia dedicada a los pajes-, adornada de unos cuadros bélicos en su pintura, por ser de las guerras que Zaragoza invicta tuvo en competencia de la vil canalla morisca que, después de haberla expelido valeroso el rey don Alonso, emperador de España,¹¹ por

⁹ Las veladas de la Navidad son sesiones académicas pero también son denominadas como “fiesta”, debido al carácter lúdico que estas tenían. Para estas cuestiones véase el apartado correspondiente a las academias en el estudio preliminar.

¹⁰ Hace referencia a la práctica habitual en la época barroca de pedir préstamos de joyas y otro mobiliario para la realización de fiestas cívicas y religiosas. En este caso el palacio se adorna con las mejores alhajas reservadas para la ocasión sin tener que pedir demasiados préstamos.

¹¹ Se refiere a Alfonso el Batallador que fue el artífice de la reconquista de Zaragoza en el año 1118. La alusión como “emperador de España” se debe al título que Alfonso I ostentó tras su matrimonio con doña Urraca, reina de Castilla y León. Alfonso VI de Castilla y León, conquistador de Toledo, se titulaba ya emperador de España. A su muerte heredó sus reinos doña Urraca, que casó con Alfonso I de Aragón, el Batallador, en 1109. Así, este llevó también el título de emperador de España hasta el repudio de su esposa Urraca en 1114. Entonces el título de emperador volvió a Castilla con el nuevo rey Alfonso VII, hijo de doña Urraca (José A. Lerma Pueyo, *Alfonso I el Batallador, rey de Aragón y Pamplona (1104-1134)*, Gijón, Trea, 2008, pp. 207 y ss.). En todo este pasaje de la descripción de la primera sala la atención se centra en un cuadro bélico que sirve de excusa para realizar una alabanza a la Virgen del Pilar a la que se alude como “Serenísima Reina de los Cielos”. La elección de destacar en primer lugar los cuadros que presiden la sala no es arbitraria. La pintura nos muestra algunas de las batallas de la reconquista de Zaragoza, cuya victoria se logró, según diserta el autor, gracias a la intercesión de la Virgen del Pilar, a la que alude con el tropo metonímico de la columna, la cual se presenta ya en el siglo XVII con la imagen de “capitana de las tropas aragonesas” que tanto se popularizaría siglos después con la Guerra de la Independencia. La representación pictórica de las batallas es fundamental por varios motivos. Principalmente porque permite introducir de manera indirecta el tema religioso ya presente desde el título *Navidad*. La religiosidad, presente siempre en las guerras contra el enemigo musulmán, es el motor de la lucha española también en el ámbito político, ya que España, desde el espíritu de la Contrarreforma, enarbola el estandarte del catolicismo más acérrimo representado por el símbolo de la Virgen, Reina Salvadora de los que imploran su protección. Los primeros mártires cristianos en Zaragoza se fechan en el siglo III, con la adopción del Cristianismo por el Imperio Romano. Por aquel entonces la ciudad ocupa un importante papel en la administración religiosa. La conquista de los árabes de Zaragoza no es obstáculo para que se mantenga una nutrida comunidad cristiana que se reafirma con la reconquista de la ciudad y, con ella, se retoma la antigua tradición de la venida en carne mortal de la Virgen María, portadora del Pilar. La Virgen, desde la Edad Media, goza de una amplia iconografía que la muestra como salvadora de los que se acogen a ella (así, por ejemplo en Berceo), en especial en la lucha contra el infiel. No obstante, esa tradición iconográfica se retoma en el Barroco, época en la que la imagen de la Madre de Dios como baluarte del catolicismo se reaviva y cobra sentido desde la época del emperador Carlos V, también apelado “emperador de España” aunque en este caso se refiere al rey Alfonso el Batallador según se recoge en la iconografía mariana: “La Augusta y Cesarea Ciudad de Zaragoza, Metrópoli de N. Reyno de Aragón, y Cabeza de otros Mayores, que la Corona de Aragón adquirió y conquistó con su valor y fe, y no sólo es Ilustre y grande porque la ennoblecio el Augusto César con su nombre sino más, y con excelencia sobre las demás ciudades que oy posee la Cristiandad, dichosa y noble, porque María Santísima, viviendo en carne mortal, se dignó santificarla con su Real y personal presencia, apareciendo en ella al Apóstol Santiago, a quien mandó edificasse aquí templo a su nombre santísimo porque avía escogido esta Ciudad Ilustrísima para habitación suya, dejando en ella

haber tiranizado cuatrocientos años los sumptuosos templos, -reservado aquel que con la milagrosa columna conservó siempre el sacrificio divino en sus altares-,¹² consiguió la bárbara osadía abrir por una parte el muro,¹³ más defendido de lo que imaginaba, pues la Serenísima Reina de los Cielos, opuesta, como valerosa capitana, a su poder, armada de espléndidos rayos de resplandor luciente, defendida de brillantes escuadrones de ángeles que atropellaron con bruñidos aceros las moriscas tropas, que al cuchillo rendidas se vanagloriaran a conocer su dicha de conseguir tan prodigiosa muerte. Aplauso mereció grande en esta ocasión nuestra augusta ciudad, pues después de haber ganado la victoria, con el favor de tan generosa Princesa, no quiso pertrechar los derruidos muros que a instancia de la industria morisca habían

su Sacratísima imagen sobre la columna, que es el firmamento de la Fe de España [...]. Aviendo nuestro valeroso Rey D. Alonso el Batallador (llamado Emperador de España) conquistado a Zaragoza, y libertándola del poder tirano de los Sarracenos año 1118 (según la opinión más recibida) en 18 de diciembre (día singular en España, por la festividad de la Expectación del Parto de Nuestra Señora) no pudo su zelo de la Fe, y valor contenerle mas tiempo en esta Ciudad, que el que era preciso para disponer la población y gobierno de ella; pero el primer cuidado fue de lo Sagrado, limpiando de las hezes Mahomentanas la mayor Mezquita, dedicándola (como lo avía antes ofrecido) al Salvador y libertador del mundo, y colocando en ella la Sede Episcopal. El segundo lugar tuvo político, componiendo la república y ciudad que avía de ser Corte de los mayores Reyes que tuvo el orbe, y cabeza de tan dilatados Reynos.” (Fray Roque Alberto Faci, *Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santísima*, Zaragoza, 1739 y 1750, reimpresión en facsímil de las ediciones raras de Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979, pp. 16-17).

¹² El Pilar, aún bajo el dominio musulmán de la ciudad de Zaragoza, mantuvo siempre su liturgia: “[...] jamás María Santísima permitió dominarse a esta ciudad suya el furor Sarraceno con tal dominio que impidiese en ella el verdadero culto de su Santísimo Hijo y suyo en la célebre Columna y su Santísima Imagen.” (*ibid.*, p. 17).

¹³ Se refiere a la incursión musulmana a través del Portillo, cuya parte del pórtico amurallado destruyeron, tal y como relata Faci, recogiendo el relato de diversos autores: “En este tiempo, obstinada aún la infidelidad en quererse conservar en este Reyno [...] quiso recobrar a Zaragoza, juzgando que con la ausencia del Rey sería fácil empresa; pero se engañó su torpe astucia, porque ni dormitaba ni dormía la que guardava su ciudad. Unida la innumerable chusma Mahometana, llegaron los enemigos una noche oscura sin ser sentidos de alguno al muro de tierra y exterior que ceñía la ciudad, y abriendo en él brecha capaz entraron varios esquadrones que se formaron en el espacio inmediato al muro dicho. [...] pero tuvieron el desengaño, porque los conturbó un grande resplandor que se haría lugar entre las luces del Sol. Amaneció entre tantas claridades María Santísima, Celestial Aurora, y con divisas militares, como la divina Palas, como Reyna de los Ángeles, capitaneando esquadrones de ellos, o como protectora de Zaragoza para conservar la Fe en ella permanente, acompañada de los Mártires y Santos de esta ciudad. Escogió para puesto de la defensa el Portillo del Muro (que la furia infernal de los Sarracenos avía abierto) desde donde mandó a los Ángeles hizieran el mayor estrago en los infieles [...] hasta arrojarlos castigados por el Portillo que con su bárbara osadía habían hecho. Al ruido de las armas o al golpe de tanta luz despertaron los centinelas que guardavan la puerta cercana [...] y avisando con celeridad a los principales cuerpos que guardavan los muros interiores de piedra, acudieron muchos de la ciudad armados a la defensa (o por mejor dezir) a ser testigos del prodigio. [...] para que nadie dudasse quién avía sido la causa de tan grande favor, y el instrumento de tan singular victoria, hallaron en el mismo Portillo del muro una pequeña imagen de María Santísima. [...] Bolvió a poco tiempo a su ciudad victorioso Nuestro Rey Alfonso lleno de palmas, y hallando la novedad de aver substituido en su ausencia su Reyna y Señora María Santísima su oficio y persona y los Ángeles y Mártires el exercicio de sus esquadrones aragoneses, crecieron los aplausos de su Celestial Bienhechora con regio y militar agradecimiento y aparato. Edificó luego en el sitio del Portillo del muro un Oratorio devoto, y se colocó en la parte del muro aportillado la santísima imagen.” (Faci, *op. cit.*, p. 18).

caído sus antiguas fábricas hasta el suelo, porque conoció prudente que, teniendo por amparo suyo en aquella batalla a la Reina de los Ángeles, no era necesario fundar nuevas fortalezas, ni reedificar las deshechas murallas que servían antes de honrosa llave a la ciudad dichosa, acción verdaderamente noble, tanto como el dueño que la ejecutaba, que es gloriosa felicidad de la naturaleza cuando a la nobleza imitan las hazañas y cuando las acciones corresponden a la obligación de la sangre, que de esa manera se ganan triunfos heredados y glorias adquiridas.

Ostentación hacía la dilatada sala de unas sillas de terciopelo verde cubierto con una lucida primavera de flores de oro tan al vivo retratadas que padecían los que atentos las miraban engaño¹⁴ en distinguir las, asombro en comprenderlas.¹⁵ Para aumentar su resplandor luciente había un velón o lámpara de plata¹⁶ que, pendiente de lo excelso de la pieza de lucida cadena, arrojaba por veinte partes encendida luz que, hiriendo su resplandor a los matices, volvían a cobrar ostentosa llama los fulminantes rayos. Había seis bufetes¹⁷ de ébano y plata, atlantes¹⁸ firmes de tantos escritorios de cristal y oro¹⁹ que rebatían brillantes los desmayados reflejos de la remota lumbreira, teniendo a menos que les diera descaecida luz un rayo cuando con su aparente hielo coronaban la pieza de vistoso lucimiento. Tan mirados eran de los que curiosamente antes del festivo empleo los atendían que, a más de aplicar los ojos al cuidado para discurrirlos, solicitaban al descuido el tacto para admirarlos. Coronaba a la sala el brillante y altivo suelo labrado de doradas piezas de bronce donde remataban tan cristalinas piedras que desde abajo podían mirarse el rostro los que atónitos y admirados las aplaudían.

¹⁴ La realidad del lujo que contemplan les parece un engaño visual, una apariencia. En el Barroco domina el gusto por el juego entre realidad y apariencia.

¹⁵ **comprender:** “Vale también entender, alcanzar, conocer, percibir y hacerse capaz de alguna cosa.” (*D.A.*, s.v.)

¹⁶ **velón:** “Instrumento para las luces de aceite. Es un vaso en figura redonda (que llaman cebolla) con una, dos o más narices, que llaman mecheros, colocado en una vara o espiga con su pie. Hácense de diversos metales y en varias formas u figuras.” (*D.A.*, s.v.)

¹⁷ **bufete:** “Mesa que se destina a estudiar, a escribir u otros usos semejantes.” (*D.A.*, s.v.)

¹⁸ **atlante:** “Voz muy usada de los poetas y algunas veces en la prosa para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso. [...] Introdúxose esta voz con alusión a la fábula de Atlante, rey de Mauritania, que los antiguos fingieron haber sustentado sobre sus hombros el cielo para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del sol, la luna y estrellas.” (*D.A.*, s.v.)

¹⁹ El lujo en el mobiliario era una manera de ostentación de la nobleza que va pareja al gusto por el coleccionismo de joyas y objetos preciosos. Para estas cuestiones relativas al coleccionismo y la ostentación véase Julius Von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988.

La segunda pieza, estancia dispuesta para las embozadas damas²⁰ que pretendían gozar de aquella festiva noche sin ser conocidas, tenía por adorno una colgadura²¹ de grana, bordada con diferentes dorados frutos que fingían un agosto apacible, templado su calor con las frías noches de diciembre.²² Había unas sillas de alama²³ azul y plata con ricos realces de finísimo oro, divididos entre ellas cuatro escritorios de preciosas conchas con guarnición de redondas perlas que con dos luces en cada uno de sus bufetes de bruñido ébano y plata arrojaban bastante luz a la adornada pieza, sin faltar en ella el gustoso elemento del fuego en tan riguroso tiempo de frío en braseros lucientes de labrada plata.

La tercera pieza, a donde se había de celebrar la fiesta, estaba vestida de una colgadura de brocado con realces de preciosas piedras y con matices de diferentes ramos de flores de perlas que, admirando su grandeza la curiosidad, no admiraba su precioso valor por lo rico, sino que dudaba su averiguada fineza por lo superfluo.²⁴ Las sillas, de la misma riqueza, rodeaban la mitad solamente de la sala por dejar lugar al estrado²⁵ donde habían de tener asiento las damas para solemnizar aquellas ricas ostentaciones, cuya alfombra estaba con tal artificio afelpada con hilos de oro y

²⁰ La presencia de damas en las sesiones académicas tal y como lo reflejan las misceláneas era fundamental. Del mismo modo, la importancia de las damas es primordial en esta obra y en especial en las comedias, cuyas páginas están plagadas de damas que salen de sus casas embozadas, oculto su rostro bajo el manto, lo que ocasiona numerosos enredos. Véase para estas cuestiones de las damas tapadas más adelante las notas a los versos 837 y 138 de las comedias *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro*, respectivamente.

²¹ **colgadura:** “Tapicerías, paños, telas, damascos, tafetanes y otros texidos con que se adornan y cubren las paredes de las casas interiores y exteriores, las camas y otras cosas.” (*D.A.*, s.v.)

²² **diciembre:** Variación vocálica habitual en la lengua de la época. Se recoge la forma con variación vocálica en *D.A.* Nótese la importancia de los elementos para lograr una mayor calidez en la sala que contrasta con el frío invernal propio de las noches del periodo navideño en el que transcurre la acción. La descripción de la sala como un *locus amoenus* está emparentada con la recreación de la naturaleza en los salones del palacio, ejercicio de *natura naturata* que tiene mucho que ver con la importancia que tienen en toda la miscelánea las apariencias de jardines. El jardín era un escenario frecuente también en las sesiones académicas: “La palabra ‘academia’ no olvidó nunca el marco del jardín en el que surgió y a él se liga en el Barroco tanta titulación como expresa la prosa novelesca [...] y recogió también la acepción latina de ‘escuela’, como la definición globalizada que nos da Covarrubias en su *Tesoro*: «Academia. Fue un lugar de recreación y una floresta que distava de Athenas mil passos; dicha así de Academo, héroe; y por aver nacido en ese lugar Platón [...]. Sus discípulos se llamaron académicos, y hoy día la escuela o casa sonde se juntan algunos buenos ingenios a conferir toma ese nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa escuela universal que llamamos universidad». (Aurora Egido, “Una introducción a la poesía y academias literarias del XVII”, *Estudios humanísticos de Filología*, 6 (1984), p. 10).

²³ **alama:** “Cierta género de tela de seda y plata comúnmente llamada Lama.” (*D.A.*, s.v.)

²⁴ Entiéndase que la maravilla y admiración que le causa la vista del adorno superfluo le hacía dudar de la rica y descubierta fineza y preciosidad del conjunto de la pieza.

²⁵ Las damas tenían reservado un lugar especial dentro de la sala en la que se iba a celebrar la fiesta o sesión académica. Este lugar, denominado estrado, solía ser el más decorado y en él se encontraban unas almohadas sobre las que se sentaban las damas. Para estas cuestiones véase Marcelin Deforneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

seda que, mirada por un lado, ostentaba una deliciosa primavera de flores y, por el otro, unas historias de armados escuadrones y de reñidas contiendas entre príncipes belicosos, cosa admirada por lo rico y prodigiosa alhaja, por el artificio de sus labores. Las almohadas eran de finísimo brocado, no muy cuajado de oro porque no quitara la riqueza la comodidad a las damas. Seis blandones²⁶ de plata ministraban²⁷ brillante luz a la pieza por seis antorchas lucientes, en cuyas llamas se conoció el lucimiento de los cuatro ilustres caballeros en aquel empeño generoso, sin tener descuido de poner templado fuego en braseros bruñidos. Había un espacio dividido para representar una comedia entre algunos caballeros y damas que habían estudiado los papeles a ruegos de Solardo, de cuyo ingenio era la que se había de celebrar la primera noche. Había tanta máquina en esta pieza de apariencias que, siendo tanta, todos la ignoraban por estar oculta a la vista, sin prometer cosa misteriosa para hacerse más célebre, que quita la gloria de un desempeño la promesa grande y es mejor prometer poco y dar mucho que prometer mucho y dar poco.

La cuarta pieza, prevenida para que antes que se diese principio a la fiesta pudieran las damas sosegarse de la fatiga del camino, estaba con una tapicería, con bordadas fábulas de los antiguos dioses de fina seda y realces de oro; la alfombra y las almohadas, de la propia riqueza; sillas de terciopelo carmesí, matizadas con oro y ricas piedras; dos escritorios pequeños sobre bufetillos de plata estaban guarnecidos de hermosas esmeraldas y rubíes que a la luz de unas antorchas pequeñas hacían diferentes visos con grande diversidad de colores, sin que en esta pieza faltara el fuego, que a todo acudía el cuidado de Solardo, a quien le tocaba el empeño de aquella noche.

Eligieron cuatro damas que más adelantadas habían bebido de los cristales de la heliconna fuente,²⁸ para que estas con sus voces suaves cantasen algunos amorosos

²⁶ **blandones:** “se entiende aquel hachero o candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas o blandones de cera.[...] son de metal u de madera: por lo general son torneados y tienen sus pies de varias hechuras, unas veces redondos, otras cuadrados y otras en triángulo.” (*D.A.*, s.v. blandón).

²⁷ “Ministrar” es voz antigua habitual en el lenguaje de corte gongorino.

²⁸ La “heliconna fuente” es la fuente del monte Parnaso o Helicón: “en la Beocia está el Monte Helicón dedicado a las Musas, que de él se nombraron Heliconides; y de este Monte descende la famosa fuente Aganipe, consagrada a las mismas fingidas Deidades, cuya agua se creía ser el vino de los Poetas, como que sacándolos de sí por medio de el raptó, les encendía en furiosos entusiasmos el cerebro.” (Feijoo, *Teatro crítico universal I*, Oviedo, Instituto Feijoo, 1998, párrafo 14). Recibe esta fuente de las musas varios nombres: “Éstas [las musas] dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón” (Pérez de Moya, p. 434.). “*Elicona* es paragoge o proparalexis, cuando se junta algo al fin de la dición, como aquí *Elicona* por *Elicón*. Este monte, como dice Estrabón en el *Libro 9*, no dista mucho de Parnasso, que le es su competidor

versos y dijese algunos ingeniosos conceptos que habían discurrido con su pluma, - que más bien se discurre con la pluma en la mano-. Sus nombres, pues, eran Diabella, Aurora, Aminta y Lisarda, damas de lo más noble de Zaragoza, tan estimadas por su calidad como autorizadas por su ingenio, que con galante despejo habían ofrecido asistir a la fiesta para desempeñar a los bizarros mancebos de tan honroso empeño. Grande ruido hacía esta novedad en Zaragoza, aunque no causaban admiración las grandezas que decían los participantes en el trabajo del adorno del palacio, porque atendiendo a las causas, se prometían aún mayores los efectos de lo que se publicaba.

Llegó la noche de tantos deseada, mejor dijera el día de muchos aguardado, pues al punto que el luciente y febeo coche²⁹ se había ausentado dejando nuestro horizonte cubierto en nubes, sepultado en sombras, concurrió tanta multitud de gente a la puerta del palacio que apenas se podía entrar por sus dos principales puertas. Salime yo con otros amigos míos a la calle del Coso³⁰ y miré la gente tan arrimada a las puertas que negaba la entrada a los que de fuerza habían de asistir arriba para la prevención de muchas cosas que se ofrecían. Hubo grandes voces y contiendas sobre esto, aunque no llegaron a romper del todo las amistades, pues con palabras

en alteza i circuito i son ambos ásperos con las nieves i peñas. En este mesmo monte hizieron primero sacrificio a las Musas Oto i Efiates, hijos de Aloco, i lo consagraron a ellas.” (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 437). La aparición de esta y otras fuentes como elemento fundamental del jardín contribuye a evocar ese *locus amoenus* en el que transcurre la fiesta en la velada de la academia, como ya se señaló más arriba (*Vid.* I, 22. El número romano hace referencia a la *Noche* y el arábigo a la correspondiente nota al pie).

²⁹ La imagen del coche o carro del sol conducido por Febo, también llamado Apolo, es muy frecuente tanto en la prosa como en la poesía de corte gongorino a la que se adscribe Matías de Aguirre. Véase un uso similar en *El engaño en el vestido*, verso 29. Véase también la fábula mitológica del sol, bajo la denominación griega de Faetón en la nota al verso 287 de *La industria contra el peligro*.

³⁰ El autor gusta mucho en toda la obra de incluir abundantes localismos para ubicar la acción en la ciudad que da título a la obra. El palacio del Coso posiblemente tuvo un referente real pues recordemos que Matías de Aguirre formó parte del círculo de eruditos que participaban en las academias que celebraban sus sesiones en el palacio que los Condes de Lemos y Aranda tuvieron en Zaragoza. No he podido localizar con exactitud cuál fue la ubicación exacta del palacio del Conde de Lemos, que seguramente sería el palacio destinado al virrey de Aragón, localizado en la calle del Coso como el aún conservado Palacio de Sástago. Tal y como refieren algunos testimonios de la época, Zaragoza, y concretamente el Coso, estaba plagada de numerosos palacios de familias nobles que a buen seguro albergarían este tipo de saraos: “Tiene mejores casas en general que ninguna otra ciudad de Hespanha (España), si no es Barcenona y Valença (Valencia), que las tienen tan buenas pero no mejores. Son de ladrillo y piedra, entre ellas destacan en los primeros lugares las del Conde de Morata, las del conde de Sartago (Sástago) que posee su hijo D. Martín de Alagón, [...] la del protonotario de Aragón, Don Miguel Clemente, que ahora son de su hija Dña. María Clemente, la cual se casó con Don Juan de Villalpando, señor de Quinto; [...] Todas estas casas están en el Coso, fuera de él las del duque de Híjar son muy nobles, y las de Zapata.” (Juan Bautista Labaña, *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, PRAMES-IFC, 2006, p. 7).

los ofendidos satisfacían a sus duelos. A poco rato que estuve admirando este concurso, se oyeron los acentos de unos bien templados clarines que iban con sus ruidosos y sonoros ecos publicando aquella bizarra ostentación. Alegrose la gente, apartándose algún poco del sitio que guardaban cuando por la calle nueva de San Gil³¹ salieron a caballo doce disfrazados con lucientes hachas, con ricas galas y costosas sedas llevando delante clarines que pronosticaban su venida. Seguíanle a estos hasta diez carrozas de damas convidadas a la fiesta y en cada estribo un paje de a caballo, con instrumentos de luz para hacer día la tenebrosa noche.³² Iban algunos caballeros en briosos caballos solicitando el cortejo a las damas y después venía una carroza con aderezo de plata, la cual tiraban seis aetones³³ ligeros y espumantes que vertiendo aquel humor cuajado de su boca, tomaba el suelo apariencia de nieve con sustancias de fuego. En esta venían las cuatro damas que Apolo³⁴ había inducido

³¹ El plano de Zaragoza en el siglo XVII incorporó nuevas calles, entre las que se cuenta esta calle de San Gil que recibió el nombre de la iglesia que allí se encontraba y que hoy se denomina Don Jaime I: “En el plano interior no hubo modificaciones de alcance. A lo más mencionar la apertura de la Calle Nueva de San Gil, que simplificaba un pequeño laberinto de callejuelas estrechas y ponía en comunicación el Coso con la iglesia parroquial.” (José Antonio Salas Auséns, *Historia de Zaragoza. Vol. 9. Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Ayto. Zaragoza-C.A.I., 1998, p. 15). Desde la Cesaraugusta romana regía el modelo tradicional de plano: dos calles perpendiculares, el Decumano y el Cardo Máximo, que correspondían aproximadamente a las actuales calles Mayor-Manifestación y a la de Jaime I respectivamente. La Iglesia de San Gil se construyó inmediatamente después de la reconquista, en 1118, en estilo románico y estaba ubicada en las proximidades del Cardo Máximo. En el siglo XVI se construyó sobre la anterior iglesia la torre mudéjar y en el siglo XVIII se reformaría el conjunto arquitectónico y se dotó de la actual fachada para completar la reforma.

³² La descripción del desfile plagado de carrozas que portan a los asistentes a la fiesta recuerda mucho a los festejos habituales en toda la Edad Media y Siglos de Oro. El vistoso desfile que baja por la calle de San Gil contribuye a la recreación del ambiente festivo que tenían las veladas en las academias y que entroncan también con los certámenes, justas poéticas, fiestas de carácter momesco y desfiles del Corpus. En este tipo de entradas triunfales las carrozas que portaban apariencias simbólicas se acompañaban frecuentemente de música, arquitecturas y pinturas, consiguiendo una suntuosidad y una ornamentación tan del gusto barroco. Todas estas cuestiones de la vinculación de la literatura con las fiestas y los desfiles triunfales están muy bien analizadas por Alberto del Río en su artículo “Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro” en VV.AA., *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 145-151. Véase también para el estudio de las fiestas barrocas Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

³³ En los originales aparece “actones”, palabra que no se recoge en *D.A.* ni en otro diccionario de los incluidos en el *Nuevo tesoro lexicográfico*. Enmiendo por “aetón”, palabra formada a partir del nombre propio “Aetón”, uno de los caballos que tiraban del carro del Sol: “Este carro del sol, según Ovidio [...], era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón.” (Pérez de Moya, p. 237). Aquí, por tanto, se refiere a los caballos que son descritos como brutos que corren ligeros “espumando” por la boca, descripción de corte gongorino repetida hasta la saciedad en la *Navidad de Zaragoza* (cfr. *El engaño en el vestido*, nota al verso 340).

³⁴ **Apolo:** “fue hijo de Júpiter y de Latona, nacido de un mismo parto con Diana. Déste se dicen muchas cosas” (Pérez de Moya, pp. 246-271). Pérez de Moya realiza un repaso, siguiendo diversas fuentes, a las atribuciones de Apolo: “Cómo se entiende ser Apolo inventor de la medicina y dios de la sabiduría”, “Cómo se entiende ser Apolo dios de la adivinación”, “Cómo Apolo guardó los ganados de Admeto”, “Cómo se entiende dar Mercurio la cítara a Apolo”, “Cómo se entiende que las musas bailan al son de la lira que Apolo tañe en el monte Parnaso...”, “Por qué sacrifican a Apolo las saetas y el laurel y los grifos de los montes Hyperbóreos”, etc. Apolo fue pastor de los ganados de

para honor de la poesía, que no siempre han de ser pobres y despreciados los poetas. Cortejábanlas los cuatro nobles caballeros en cuatro caballos arrogantes en el movimiento, rendidos y humildes en la compostura, sin romper las leyes al precepto del freno, sin rendir las ventajas aún al aire de su ligero orgullo. Venía después una carroza triunfal descubierta, con ramos de seda adornada, con flores de oro vestida, a donde iban las damas y caballeros que se habían empeñado en dar alma con su viva representación a los conceptuosos versos de Solardo en una apacible historia dispuestos. Iba coronada la carroza de lucientes arcos de luces, de brillantes escuadrones de rayos, de encendidas tropas de resplandores, con sonoros instrumentos, con acordes voces y conceptuosos versos. Pendía de un arco una tarjeta con letras de oro que, rodeando a un sol en medio de ellas pintado, decían este verso:

En empeño tan gallardo
no hace falta mi arrebol,
que si siempre ardo por sol,
ahora brillo y por sol ardo.³⁵

Venían después muchos coches de embozadas damas siguiendo la turba de esta grandeza, molestando con voces diligentes a los cocheros, temiendo quedarse sin asiento. Llegaron los clarines a palacio y fue necesaria y forzosa su diligencia para hacer apartar la gente tan arrimada a las puertas como lo debía de ser a su opinión.³⁶ Apeáronse las damas de los coches fiadas en los brazos de los caballeros que, habiendo entregado sus caballos a los lacayos, acudían a aquella cortés obligación. Fueron subiendo a la palestra de los ingenios augustos,³⁷ siendo agasajadas con diferentes instrumentos músicos. Solardo, pues, siendo dueño de la

Admeto y, con la lira que “según los poetas dicen recibió de Mercurio” (p. 254), hacía bailar a las musas del monte Parnaso. Aquí se cita a Apolo como dios de la poesía.

³⁵ Copla escrita en un cartel que a modo de letrilla o mote, explicaba (encerrando en sí la adivinanza lograda mediante el juego de palabras con el nombre del caballero anfitrión de la velada) el contenido simbólico de la carroza. Este tipo de recursos eran frecuentes en los carros alegóricos de las procesiones festivas. Sobre estos aspectos de carros y entradas triunfales véase también A. del Río, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988. Nótese el calambur con el nombre propio del caballero.

³⁶ Juego con los significados de “arrimarse”. “Arrimarse” es acercarse a la puerta, pero también “se arriman a la opinión” esto, es, que se “arriman a su parecer”, expresión que quiere decir “seguir su dictamen y adherir a él.” (*D.A.*, s.v.).

³⁷ La relación de la fiesta tiene también mucho que ver con la realidad de los certámenes y justas literarias de la época en las que la música y otros muchos elementos lúdicos acompañaban a la demostración del ingenio de los participantes que concurrían a presentar sus composiciones. De hecho, como ya venimos señalando, las academias tenían mucha relación con lo festivo y con las justas literarias. El término “palestra” era utilizado para este tipo de certámenes (recuérdese la *Palestra numerosa autriaca* celebrada en Huesca en 1650, algunas de cuyas similitudes con la ficción de la *Navidad* se analizan en el estudio de la obra).

fiesta en aquella noche, fue guiando como norte aquellas engolfadas beldades en el mar de tanta riqueza. Ofrecioles en la cuarta pieza el asiento adonde, después de haber alabado aquella grandeza con elogios graves y habiendo usado de su cortés cumplimiento, sosegaron en las almohadas, añadiendo brillante resplandor a la luciente estancia con sus hermosas joyas. Algunos caballeros les hacían compañía con algunas pláticas de verbal cumplimiento. Mientras no se comenzaba la fiesta, yo, que a toda esta grandeza atendía por haber sido llamado de uno de los cuatro caballeros, tuve por acertado el sacar a luz las sutilezas que el ingenio de las damas previno para aquella noche, las comedias que el discurso de los caballeros sacó para estas fiestas. Y así, sin aconsejarme de persona alguna hablé callando rato breve a mi memoria para que, teniéndola de mi parte, no temiese el sutil enemigo del olvido viendo justificada mi pretensión; ofreciome ayudar a la empresa, y con esta seguridad me salí de la cuarta pieza a mirar lo que pasaba en las otras, que ya presumía habían de suceder algunos chistes.

En la sala tercera, donde se había de celebrar la comedia, no hallé persona, porque estaba cerrada la puerta de la entrada, -prevención de Solardo después de haber pasado las damas y los caballeros por ella para que la demás turba de gente no, curiosa, deshiciese lo que bien dispuesto estaba-. Halleme atajado, considerando frustrado mi intento, mas nunca falta una ventura a quien lleva lícita la intención. Fue la mía entonces la que en otra ocasión fuera desgracia, pues entre mis confusas dudas vi por entre las colgaduras de esta sala una cara y entendí que era calavera que alguno para alterar mi discurso ponía. Suspendiome algún poco la novedad, mas después conocí que por allí debía de haber salida a mis intentos y por escusar el pedir la llave de la puerta principal, me llegué a esta visión y tomando de un lado el brocado, me hallé con una dueña amortajada³⁸ en sus tocas, envuelta en un manto de

³⁸ La dueña amortajada es la calavera que se presenta como una especie de aparición fantasmagórica, propia de la *visio*, entroncando así con toda la tradición del género de los sueños. El pasaje de la descripción de esta dama monstruosa recuerda a la de las damas feas del *Sueño del infierno* de Quevedo: “Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura con los chapines, ni la ceja con el alcohol, ni el cabello con la tinta, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas.” (Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, pp. 132-133). Esta descripción es muy similar al retrato quevediano de las dueñas que abunda en toda su poesía satírica. Nótese además cómo continúa presentándola como una figura de la muerte en las procesiones de Semana Santa a las que alude mediante el juego con la trompetilla usada para oír pero que recuerda a las de la procesión del Sábado Santo.

hollín,³⁹ sustentada de unos chapines⁴⁰ altos, con dos lunares en la barba, uno blanco y otro negro, en la boca un solo colmillo que podía hacer con él un cabo para la navaja que la rapaba su arrugado rostro; sus ojos, metidos; la nariz, aunque era roma,⁴¹ ya había perdido todas sus gracias y, finalmente, toda ella un esqueleto vivo, que con una trompetilla que traía para oír podía servir en Zaragoza el Sábado Santo en la procesión para mortal insignia. Pidile paso a las primeras piezas y ella, volviendo torcida la boca, dijo:

- Por aquí no se pasa, caballero, que es camino para nosotras reservado.

Mas yo, que no quería con ella muchas razones, rompiendo con su voluntad, di dos o tres pasos allí adentro y luego me hallé en la segunda pieza, divertido entre la vista de tantas embozadas y caballeros solicitadores de un rato con ellas conversable, mientras no se hacía señal al principio de la fiesta. Unas y otras por mi mal nombre de poeta me llamaron, y, aunque sordo me hacía, siempre me importunaban, -que ya más ruegan al que más se aparta-. Llegué a uno de los braseros y todos me preguntaban de las comedias y yo siempre respondía de sus enredos.⁴²

Apartome de este sitio la ocasión de mirar en un lado de la pieza dos embozadas que, a mi entender, le pidían limosna a un pobre estudiante y él les ponía por delante su pobreza.⁴³ Pudieron tanto sus interesados ruegos, sus apretadas

³⁹ El manto es como de hollín porque estaría hecho con tela de **humo**: “Cierta tela de seda negra muy delgada y rala de que se hacían mantos y toquillas para el sombrero en señal de luto.” (D.A., s.v.).

⁴⁰ **chapines**: “Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato para levantar el cuerpo del suelo, y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto, en que se asegura al pie con unas correjuelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas. [...] En lo antiguo era traje ordinario y adorno mugeril para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido.” (D.A., s.v. chapín)

⁴¹ La descripción de la dueña como una mujer fea de nariz roma y sorda recuerda mucho a las descritas en los poemas satíricos de Quevedo que siguen la tradición de Marcial como el soneto “A una roma, pedigüeña además”, el romance “Comisión contra las viejas” (Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 558 y 798-801 respectivamente), entre otros muchos.

⁴² El autor se incluye en la narración desde el principio como un personaje activo más que cobrará mucha importancia en las noches sucesivas. Se presenta como poeta y como escritor de comedias, lo que deja clara su autoría de los materiales poéticos y teatrales incluidos en la miscelánea y atribuidos en la ficción a los caballeros anfitriones de cada noche. Además, el autor interviene no solo como personaje sino como narrador (véase el uso de la primera persona: “Salime yo con otros amigos míos...” p. 22; “Mientras no se comenzaba la fiesta, yo...” p. 24), pues es él el que, como revela al final de esta *Noche primera*, pone por escrito lo que ha presenciado en la fiesta del palacio y el que incluye en esa relación sus propias opiniones y comentarios (muchos de ellos eruditos, en especial y como se verá más adelante, a propósito de los acertijos de las damas o de algunas poesías).

⁴³ Las mujeres pedigüeñas están muy presentes en toda la *Navidad*. En muy diversos lugares critica Aguirre el gusto de las mujeres por pedir y sacar dinero a los hombres, muchos de los cuales se presentan como pobres puesto que el tema de la pobreza también cobra una significativa importancia

razones, que al estudiante le sacaron todo lo que tenía. Llegueme a él y le pregunté con cortés modo si conocía aquellas mujeres y él me respondió que las conocería para otra vez, lamentándose de uno que vulgarmente llaman “perro”,⁴⁴ diéronselo por el gato⁴⁵ de sus ahorradas raciones. Aconsólelo diciéndole hiciera cuenta que había pagado la patente⁴⁶ en la escuela del embozo y que otra vez presentara la firma de escarmiento para salir libre de tantas que le piden en esta universidad.⁴⁷

Grande alboroto oí en la primera sala al tiempo que daba estos consejos y, despedido de mi estudiante, salí a ver lo que pasaba por un lacayo que, balbuciente, se revolcaba por el suelo, rodeado de algunos compañeros que se reían de mirarlo embriagado, y, sin duda, convino⁴⁸ para mi intento, pues no presumía que podía haber chiste en esta pieza que contar. Echábanle agua en los oídos y él, de solo olerla, se despedazaba, por ser enemigo suyo tan declarado. Tenía ya los ojos tan en blanco que le imaginaron algunos con mayor enfermedad, y entre ellos un pastelero que ya le quisiera muerto por emplear sus pedazos en pastelillos de a cuatro.⁴⁹

para nuestro autor. Véase también la crítica a las damas pedigüeñas en *La industria contra el peligro* (v. 151) y en *Cómo se engaña el demonio* (v. 384) siguiendo el tópico quevediano.

⁴⁴ **perro:** Juega con los significados de dos expresiones que contraponen a la alusión posterior de “gato”. Por un lado “perro” parece hacer referencia a la expresión “dar perro a uno”, que significa “engañar”; por otro lado, remite también a la expresión “dar perro muerto”, habitual en muchos autores de la época, que se utilizaba en el sentido de “gozar de una dama prometiéndole dinero y luego no pagarla” (nota a la seguidilla *Con motivo de un perro muerto* de Salas Barbadillo en Emile Arnaud, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas” en *Criticón*, 14 (1981), p. 21).

⁴⁵ **gato:** “Se llama también la piel de este animal, aderezada y compuesta en forma de talego o zurrón para echar y guardar en ella dinero; y se extiende a significar cualquier bolsa o talego de dinero.” (*D.A.*, s.v.). El juego de palabras “perro-gato” es evidente: las damas a las que el hombre pretende engañar dándoles “perro muerto” le engañan a él robándole el “gato” en el que guardaba sus “ahorradas raciones”.

⁴⁶ **patente:** “Significa asimismo la contribución que hacen pagar por estilo los más antiguos al que entra nuevo en algún empleo u ocupación. Es común entre los estudiantes de las universidades y de ahí se extendió a otras cosas. [...] Gracián. *Criticón. Parte 2. Crisi 5. Aquel Licenciado es el que en las universidades cobra las patentes.*” (*D.A.*, s.v.).

⁴⁷ Tópico de la universidad de amor y de las mujeres pedigüeñas. Este reproche al vicio femenino de pedir remite al expresado (como reza desde el título) por de Andrés de Uztarroz en su *Universidad de amor y Escuela del interés* (Zaragoza, Hospital Real y de Nuestra Señora de Gracia, 1645). Véase Aurora Egido, “La Universidad de amor y *La dama boba*” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, Santander, 1978, pp. 351-371.

⁴⁸ Nótese el juego de palabras con “embriagado” y el calambur “con-vino”, repetido en otras partes de la obra (cfr. *El engaño en el vestido*, verso 1441).

⁴⁹ El pastelero es un personaje que aparece criticado en muchas obras de la época por utilizar para la confección de los pasteles los restos más despreciables (incluso carne humana, como la burla que aquí encontramos). La misma sátira aparece en pasajes de *El Buscón* de Quevedo: “Hícele cuartos [a un ahorcado], y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro. [...] Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem eternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes.” (ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 163 y 201). Por ser un comerciante es criticado en chistes, facecias y otros géneros satíricos

Llegole a la oreja a decirle alguna cosa buena con mala intención y apretábale la mano con caridad grande a la vista de todos, ayudándole a morir con palabras y obras al buen lacayo. Para hacer antes empleo de sus carnes, pretábale el estómago con furia grande para matarle, que a esto atentamente advirtió mi malicia y acreditó el efecto esta verdad, pues al ir a predicarle por la boca una razón, él vertió por ella toda la causa de su embriaguez y le dio por los bigotes al pastelero un lavatorio que se los podía levantar sin tenacilla.⁵⁰

Solemnizó la risa deste acaso pero fue a tiempo que tocaron los instrumentos para comenzar la fiesta, que con eso no pudo la ocasión del suceso celebrarse con mayores estruendos. Entreme solícito a lo que deseaba mi pretensión y tomé asiento acomodado para poder oír con claridad los dichos de las damas, las cuales ya ocupaban el estrado⁵¹ en la tercera pieza, habiendo especial lugar para las damas que habían bebido naturalmente de los cristales de la fuente heliconica, que eran las cuatro que habían elegido los caballeros. Entraron después las embozadas haciendo su acostumbrado ruido, fiando su inquietud en el disfraz del manto y, sin reparar de cortejo, cada una tomaba el asiento que podía hallar más acomodado para gozar sin molestia de aquel nocturno⁵² regocijo, -que no atiende a urbanidades quien encubre su persona-⁵³. Entró, pues, finalmente, la demás tropa de gente con tremendas voces, causadas del deseo de mirar con atención y sosiego aquellas admiradas grandezas.

al igual que los mercaderes u otros comerciantes en general como los taberneros, acusados de engañar y de ladrones por Quevedo en el capítulo XX de *La hora de todos y la Fortuna con seso* (ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 218-221) y en su *Sueño del juicio final*: “Iba sudando tanto un tabernero de congoja tanto que, cansado, se dejaba caer a cada paso; y a mí me pareció que le dijo un demonio: -Harto es que sudéis el agua y no nos la vendáis por vino.” (*apud Sueños y discursos, op. cit.*, p. 75). Las burlas a estudiantes eran habituales en la época según dan cuenta numerosas obras picarescas de la época como *El buscón* de Quevedo.

⁵⁰ El pasaje es un chiste o facecia popular habitual. Recuérdese el pasaje del *Quijote* en el hidalgo bebe el bálsamo de Fierabrás hasta vomitar encima a Sancho: “Viéndose tan maltrecho, creyó sin duda que estaba muerto o malferido y, acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsosela a la boca y comenzó a echar licor en el estómago. [...] Llegose Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero.” (ed. de Francisco Rico para el IV centenario, Madrid, Real Academia Española, 2004, pp. 161-163).

⁵¹ En los originales aparece “destrado”, variante no recogida en *D.A.* No obstante, aunque la forma habitual es “**estrado**” (“El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete, almohadas, taburetes o sillas bajas.” *D.A.*, s.v.), debe tenerse en cuenta que la forma *destrado* figura también en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola “A una mesonera que se sentaba en destrado” (*Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, CSIC, 1950, nº LVII, p. 301).

⁵² “Nocturno” es lo que aparece en los ejemplares manejados. Podría ser variante pero, dado que no se encuentra recogida en *D.A.*, seguramente se trata de una errata.

⁵³ La crítica a las damas embozadas subyace en numerosas páginas de la *Navidad*. El hecho de que las damas oculten su rostro bajo el manto es la causa principal de muchos de los enredos que complican las tramas de las comedias como ya señalábamos más arriba a propósito de las tapadas.

Sosegada, pues, la plebe, acabado⁵⁴ el bullicio en las embozadas, quieto el murmurio⁵⁵ cortés en las damas, llegada la hora del principio de la fiesta, bajó de lo encumbrado de una nube⁵⁶ un hermoso mancebo con un laúd en la mano que, tocando sonoramente sus cuerdas, cuerdamente cantó este romance:

A una dama que se quejaba a un arroyo de su ausente amante

A la margen de un arroyo
una hermosura vi ayer
que a quejarse de su amante
a sus cristales se fue. 5
Era tanta su belleza
que el arroyuelo, tal vez,
si se paraba a mirarla
iba corrido después.
Pisó esmeraldas su planta,
mas era tan poco el pie 10
que en el agua se reían
de verse pisadas dél.
Llamaba aprisa a la muerte
y no quiso responder,
porque la herida de amor 15
tiene por muerte el desdén.
Dijo llorosa al arroyo
con el labio de clavel:
“Si has de morir en llegando,
¿de qué te sirve correr? 20
¡Quién pudiera hallar alivio
en su tormento también!
¡Oh, si estuviera en mi mano
como está, arroyo, en tus pies!
Yo soy mujer desgraciada, 25
de amor mi tormento es,
que cuando hiere benigno
entonces mata crüel.
Deseosa estoy de mi amante

⁵⁴ Error en ambos ejemplares. El reclamo marca “aca-“ pero la página siguiente comienza por “alabado”. Por el sentido debe ser “acabado”.

⁵⁵ **murmurio**: “El ruido o sonido que forma la corriente de las aguas, o el que hacen las hojas de los árboles movidas por el viento. [...] Se toma también por lo mismo que murmuración.” (*D.A.*, s.v.)

⁵⁶ Se presenta aquí la primera de las numerosísimas apariencias de nubes que encontramos diseminadas por toda la obra. En la fiesta en el salón palaciego se introducen las más complejas apariencias y todo el aparato escenográfico propio de la representación de las comedias. La apariencia de una nube sobre la que descende desde lo alto un personaje era muy frecuente en el teatro cortesano. Esta apariencia se construye, tal y como especifica Sabbatini en el capítulo 43 del libro segundo titulado “Come si possa fare calare una nuvola sopra il palco dal cielo per dritto con persone dentro” (*Libro Secondo della Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, Ravenna, Stampatori Camerali, 1638, reproducción facsímil, pp. 107-108), con un artilugio de madera, que es subido entre las nubes que simulan el cielo, a modo de ascensor mediante un sistema de poleas.

porque ausente vivo dél, 30
 mas siempre juzga el deseo
 más seguro el mal que el bien.
 Si acaso, arroyo, le encuentras,
 dirasle mi pena fiel,
 que quien se queja contigo 35
 no le pretende ofender.
 Dirasle que mi pasión
 está más firme en su ser,
 que raras veces olvida
 quien sabe ausente querer”.⁵⁷ 40
 A espacio⁵⁸ se iba el cristal
 por gozar de su interés,
 mas con el llanto amoroso
 le hizo crecer y correr.⁵⁹

Tañendo, pues, su laúd con sonoros ecos, se fue subiendo, encerrado en su nube, desapareció de la vista de todos dejándolos hechos lenguas⁶⁰ en alabanzas de Solardo, el cual dijo cuando cesaron sus aplausos que antes que se diese principio a la comedia sería bien que las damas dijese algunos versos o hiciesen a los caballeros algunas preguntas ingeniosas para que con sus argumentos tuviese más regocijado principio la fiesta. Vinieron bien en esto las cuatro damas y entre ellas convinieron proponer algunas enigmas⁶¹ que descifrasen los caballeros, previniendo habían de satisfacer al yerro con la relación de algunos versos. Pareció famoso el medio y así Diabella, dama a quien Solardo hizo dueño⁶² de la fiesta como principal en ella, dijo así este enigma:

Bizarro⁶³ espíritu soy,
 Y cuerpo también sustento.
 Estoy donde bien me siento,
 No me siento donde estoy.
 Todos me llevan en sí, 5

⁵⁷ El que quiere de verdad no olvida aunque su amado esté lejos. Tópico distinto del de “amor es el olvido” cuando no se tiene presente físicamente al amante” que aparecerá después en alguna de las comedias (vid. *El engaño en el vestido* v. 2615).

⁵⁸ **A espacio:** “Se toma también por tardanza, flema, suspensión, lentitud, y lo que es contrario a ir de prisa, y con passo u movimiento natural.” (*D.A.*, s.v. espacio). Equivale, por tanto, a “despacio”.

⁵⁹ Las lágrimas del enfermo de amor que hacen crecer los ríos es tópico muy repetido ya desde Garcilaso y habitual en el lenguaje gongorino (vid. *El engaño en el vestido* v. 3179).

⁶⁰ **hechos lenguas:** “Se toma también por lo mismo que se habla con ella” (*D.A.*, s.v. lengua).

⁶¹ **enigmas:** La palabra “enigma” era utilizada tanto en masculino como en femenino (*D.A.*, s.v.). Esta alternancia puede apreciarse en muy diversas ocasiones en la *Navidad*.

⁶² El uso del masculino para dirigirse a la dama, como reminiscencia del “midons” cortés es habitual en toda la *Navidad*. Véase, por ejemplo, versos 1405 y 1571 de *La industria contra el peligro*.

⁶³ En el original aparece escrita la variante “vizarro” para resaltar así el acróstico que forman las primeras iniciales de los seis primeros versos, transcritas en mayúscula tal y como aparecen en todos los ejemplares: “VIENTO”. En el segundo verso se respeta, como en los originales, la transcripción de la “y” griega copulativa.

O por decir cómo ando,
De sí me están arrojando
Y no están en sí sin mí.

En grande empeño metió a los cuatro caballeros con su oculto poema Diabella, pues a todos se les hacía difícil el acierto de su significación, mas Solardo, juzgando que dél le obligaba la primera respuesta, dijo así:

Discurriendo con temor
el enigma bien pensado,
de mi discurso he sacado
que significa el amor.

Al instante, pues, que cometi6 el yerro, con apacible y risueño rostro le dio en pena Diabella que dijese alguna novela en verso o relación, y 6l, por satisfacer su yerro con la obediencia, dijo en estos versos el amparo que hall6 un caballero derrotado de la tormenta del mar en el favor de una dama:⁶⁴

Porque del tiempo, se6ora,
conozc6ais las inconstancias,
os quiero ahora dar cuenta
de mis penosas ansias, 5
si no es que al salir del pecho
en la lengua se deshagan
porque como son tan fuertes,
tan cr6eles e inhumanas,
quiz6 querr6an en la lengua
detenerse, apesaradas 10
de alivios que pueden darme
convertidas en palabras.
En la ciudad de Tur6n,⁶⁵
tan opulenta y bizarra
que en hermosura sus torres 15

⁶⁴ El siguiente poema parece tratarse de una relaci6n de sucesos como las que habitualmente aparecen en las comedias. Este tipo de relaciones de comedias en las que un personaje relata los sucesos que le han acaecido utilizando el romance es muy frecuente como tendremos ocasi6n de comprobar en las comedias incluidas en la *Navidad*. Para cuestiones relacionadas con las relaciones de comedias ve6ase Jaime Moll, "Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias", en *Segismundo*, XXIII-XXIV, (1976), pp. 143-167; P. Ledda, *Repertorio delle relazioni de comedias esistenti nell' antico fondo spagnolo della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari, 1980 y M^a G. Profeti, "Comedias e Relaciones: la ricezione deviata", en *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti*, L'Aquila, 1983, pp. 91-114. En especial este poema recuerda mucho al relato del naufragio de los personajes de *C6mo se engaña el demonio* (versos 1533-1568) y est6 lleno de elementos novelescos muy similares al de la novela bizantina incluida en la *Noche cuarta* titulada *Riesgo del mar y de amar* que desarrolla el mismo tema. Los motivos folcl6ricos en los elementos novelescos de este poema recuerdan a algunos otros romances de la misma 6poca (cfr. A. Rodr6guez-Mo6ino, *Manual bibliogr6fico de cancioneros y romanceros (s. XVII)*, Valencia, Castalia, 1977).

⁶⁵ Comienza aqu6 propiamente la relaci6n de sucesos. Como es habitual se inicia localizando la trama en un lugar concreto, generalmente de un pa6s lejano. Comp6rese esta relaci6n con la que, de modo muy similar, hace Fortunio de sus or6genes en *El enga6o en el vestido* (versos 221 a 400).

compiten con las de España,
nací duque de Saboya,
mas ¡qué importa se mostrara
naturaleza conmigo
tan favorable y humana!, 20
que dándome calidades,
honras, riquezas y fama,
tan esquivada se mostró
y a mi afecto tan contraria,
que me dio infelicidades 25
desde que nací tan varias,
que unas con otras creciendo
se apoderaron del alma.
El primer azar que tuve,
que fue la principal causa 30
de mis penas y desdichas,
fue una tarde yendo a caza,⁶⁶
a un monte vestido en flores
con guarnición de esmeraldas,
que hasta las peñas se adornan 35
si va su dueño a mirarlas.
Con seis monteros bríosos
en la eminencia más alta
llamé a campaña a las fieras
y salieron incitadas 40
de sus cavernas oscuras
para que yo las matara,
porque hay fieras tan discretas
en las rústicas montañas
que saben que el rendimiento 45
al mayor coraje aplaca.
Solo un fiero bruto anduvo
desleal, pues me llamaba
con señas y con bramidos
desde una peñuela baja 50
donde sus hijos cachorros
para fierezas criaba.
Yo, perdiendo los criados,
llegué al puesto y con mi espada
le incito valiente y él, 55
con voz distinta y humana,
tiranamente me dijo:
“Deja la empresa, ¿qué aguardas?
Pues a tu canoso padre
matarás.” Y cuando acaba 60
de pronunciar los acentos
del signo⁶⁷ que me amenaza,

⁶⁶ Expresión habitual en lugar del uso normal hoy con el infinitivo “ir a cazar”. Se repite la misma expresión en *El príncipe de su estrella*, versos 471 y 925.

ligero el tosco obelisco⁶⁸
hace desierta campaña
y corriendo alborotado, 65
de las voces que le daba,
tanto se alejan de mí
en un instante sus plantas,
que les pareció a mis ojos
que corriendo descansaban, 70
porque siempre sabe huir
quien ofende con palabras.
Con esto quedé asustado
en la eminencia bordada,
pero, volviendo los ojos 75
hacia la parte más baja,
vi los hijos desta fiera
con pesares y con rabias,
ya bullicioso el cabello,
la cola toda enroscada, 80
la boca de espuma ardiente,
los ojos de fría llama,
las quejas ya desvalidas,
las violencias fatigadas,
ronco el mísero gemido, 85
con gran flaqueza las ansias,
el aliento atropellado,
las orejas levantadas,
muerto el brío, tierno el pecho,
la voz fuerte, triste el alma, 90
vivo el llanto, el dolor grave,
torpe el pie, la lengua airada.
Yo, viendo pues, que los brutos
a quien el discurso falta,
porque se les va su madre 95
con tanto dolor se matan,
discurrí: “pues, yo, tirano,
que miro finezas tantas
en los brutos porque huye
quien les dio el ser con que se hallan, 100
¿cómo sufro que una fiera
pronostique mis desgracias?”
Quise entonces darme muerte

⁶⁷ **signo:** Hace referencia al signo astrológico, con la idea de sino o destino, como es frecuente el juego de significados en Calderón: “En este mísero, en este/ mortal planeta o signo/ nació Segismundo, dando/ de su condición indicios” (Calderón, *La vida es sueño*, ed. de Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, p. 153).

⁶⁸ Debe entenderse que la fiera enorme que le habla desde la peña baja (“tosco obelisco”) se va corriendo con rapidez (“ligero”) abandonando así el peñasco y desapareciendo dejando “desierta campaña”. La palabra “obelisco” es utilizada por Aguirre en algunas ocasiones como sinónimo de “risco”, palabra muy frecuente en el lenguaje gongorino. Además, el uso de estos dos términos facilita la rima, como se puede apreciar en *El príncipe de su estrella*: “entre verdes obeliscos,/ haciendo reír a los riscos” (v. 2357 y 2358).

Noche I

con mis brazos y mis armas,
mas por evitar un daño 105
no es razón que otro se haga.
Quise no volver jamás
a mi corte ni a mi patria,
mas pensándolo mejor,
descendí a pisar la playa 110
donde todos los monteros
cuidadosos me esperaban,
y llegué triste y confuso
a descansar a mi casa
sin que pudiera aliviarme 115
el sueño en congojas tantas.
Aquella noche, ¡ay de mí!,
cuando el silencio reinaba,
cuando en los duros escollos
todos los cristales hablan 120
sin que impida a su bullicio
murmurios de lengua humana,
cuando mi esposa Oroflora
cubrió con telas doradas
sus lucientes claros ojos 125
no celosa de mis ansias,
oí un ruido alborotado
en la transversal estancia,
que era de mi padre el duque,
el cuarto en que reposaba. 130
Atónito me levanto,
valiente tomo la espada
cuando con la luz le miro
a la puerta de la cuadra.
Viéndome desnudo y triste 135
me pregunta que cuál causa
me movía a levantarme
en hora tan impensada.
Yo le dije la ocasión,
y él, con razones turbadas, 140
me dijo: “No, no te admires
de que deste modo salga,
pues en el lecho süave
ahora pensando estaba,
hijo, que tú, riguroso, 145
muerte atrevido me dabas.
Yo, mirando tu crueldad,
resistía tu arrogancia
cuando en luchas de tus brazos
despierta confusa el alma, 150
y por divertirme un poco
de la ilusión inhumana,
quise salir de mi cuarto.

Tú a mis voces te levantas.
Huye, apártate de aquí. 155
Sosiega, duerme, descansa,
que mirándote desnudo
y con la espada empuñada
miro verdaderamente
lo que fingido miraba.” 160
Yo, por no darle pesar,
al lecho vuelvo y no hallaba
descanso de mis fatigas,
alivio de penas tantas,
y conociendo el agüero 165
que verdadero amenaza,
tomé las joyas que pude,
que son ocultas alhajas
que remedian muchas veces
a las fortunas contrarias, 170
y, desesperado y solo,
abrí una puerta de casa
que a los cristales del río
les daba tal vez entrada,
vestida de hermosa yedra, 175
coronada de retamas
que la primavera alegre
copiosa fertilizaba,
y al salir por ella miro
que mi esposa acongojada 180
me iba siguiendo los pasos,
y un hijo que me llamaba
con pueril voz que en el pecho
por duro lastre se entraba.
Dije a mi esposa el suceso 185
determinado a dejarla
y ella, amante, firme, noble,
constante y enamorada,
sin pensar en lo que hacía,
sin replicar mis palabras, 190
se determina a seguirme
con afecto voluntaria,
que hay amores tan ardientes
que sin pensamientos andan.
Al niño tomo en los brazos 195
y a una carroza que estaba
esperando de allí cerca
le pongo y acongojada
mi esposa en ella se acoge
y con diligencia rara, 200
en pocos días llegamos
a Pisa, donde descansan
nuestras fortunas seis días

mientras que se sosegaba
el mar que, inquieto y ruidoso, 205
el peligro nos voceaba.⁶⁹
Sosegado, pues, partimos
con intentos y esperanzas
de llegar hasta Cicilia⁷⁰
a donde el rey, que nos trata 210
de sobrinos, detuviese
nuestra fortuna contraria.
Estando, pues, embarcados,
el aire bueno se para
sin poder en doce días 215
caminar con tanta calma.⁷¹
Resultó desto en la mar
una trágica borrasca,
que aquí no importa decirla
pues sabéis ya lo que pasa, 220
conque confuso el gobierno,
las artes todas turbadas,
a instancias del duro golpe
que ocasionaron las aguas,
se abrió la nave por medio. 225
Llegué a otro vaso⁷² que estaba
con más suerte y más ventura,
donde la piedad hidalga
en todos hallé y amparo
que acogiéndome me daban. 230
Conocí ya la desdicha
de mi esposa, sin que hallara
remedio humano mi pecho
para poder remediarla,
que cuando es el daño grave, 235
leves remedios no bastan.
Perdí aquel hijo que el tiempo
piadoso fertilizaba
por fruto de aqueste tronco,
por hoja de aquella rama, 240
que por amar con firmeza
murió en el mar desdichada,
que a quien le persigue el tiempo
con adversidades tantas,
en las finezas y dichas, 245
mayores males alcanza.
Seguí, pues, esta derrota

⁶⁹ Sinéresis en el grupo “ea”.

⁷⁰ **Cicilia:** Variante de la actual “Sicilia” recogida así desde la Edad Media. Aparece también en la *Gramática castellana* de Nebrija: “Tomolo por un monte de Cicilia” (*apud CORDE*).

⁷¹ En los originales se muestra la errata “cal na”.

⁷² **vaso:** “Significa asimismo el buque y capacidad de las embarcaciones: y figuradamente se toma por la misma embarcación.” (*D.A., s.v.*)

sin poder descubrir nada
de mi esposa y de mi hijo.
Llego a tierra con instancias 250
del tempestuoso aire
que con temor nos llevaba.
Dejo el vaso, y al pisar
mi pie la arenosa playa,
veo que hallo el alivio 255
en vuestra ostentosa casa.
Agradecido os refiero
mis terribles circunstancias,
las sentís ya como propias
según el rostro declara. 260
Paso a ver al rey, mi tío,
y me detenéis bizarra;
me dais consuelo en mis penas
con felices esperanzas,
me prometéis vuestro amparo 265
si dél maldigo la causa.
Y pues que sentís vos misma
por mis quejas mis desgracias,
considerad, siendo propias,
las tormentas de mi alma. 270

Lugar dio Solardo con su relación al discurso de los tres caballeros, mas a Justino, sin duda, le debió la atención pues, sin haber mucho discurrido en el enigma, dijo así:

Para conseguir la palma
que al acierto se ha ofrecido
yo el enigma he discurrido,
y culto comprehende⁷³ al alma.

Al instante que acabó de decir su parecer fue condenado por Diabella a cantar alguna letra satírica y él, tomando una vigüela, -que de todo género de instrumentos había prevención-, cantó así:

A un mercader miserable que siempre iba mal vestido

De un mísero contaré
la avaricia mal lograda,
y en cosa no mentiré
que es su miseria doblada
de lo que decir podré. 5
Se levanta sin sosiego
porque el cuidado le atiza,
y está su interés tan ciego

⁷³ “Comprehender” es forma etimológica (del latín *comprehendere*) tal y como se recoge en *D.A.*

que tal vez se quema al fuego por recoger la ceniza.	10
Porque más logro consiga, fía a muchos con recato, pero aunque bien los castiga, como él hace tan buen trato, mucho a todos los obliga.	15
Siempre va muy mal vestido, aborreciendo el deleite, mas todos han advertido que el ir siempre deslucido es por no gastar aceite. ⁷⁴	20
Las luces tiene medidas, y criadas tiene advertidas, pues por quitarle sospechas las hace andar a derechas ⁷⁵ y así andan pocas torcidas.	25
Todo en su casa le basta de aves y volaterías, pues la paloma más casta ⁷⁶ en su casa no se gasta, aunque esté muerta cien días.	30
Conociendo a su señor, las criadas que lo tachan ⁷⁷ saben llevarle el humor y nunca tienen dolor porque de nada se empachan.	35
En anocheciendo cierra siempre la puerta en invierno, y el dinero que lo atierra ⁷⁸ lo esconde dentro la tierra porque esté cerca el ⁷⁹ infierno.	40

⁷⁴ Nótese el juego de palabras entre el significado de “deslucido” y la referencia a la luz que se obtenía con lámparas de aceite.

⁷⁵ **andar a derechas**: “Además del sentido literal, que es caminar rectamente sin torcer a un lado, ni a otro, vale proceder y obrar bien. Úsase en esta locución para corregir al inferior quando delinque o falta a su obligación [...]” (*D.A.*, s.v.). Esta expresión juega con el significado de “andar torcidas” del verso siguiente. **torcida**: “La mecha de algodón o trapo torcido que se pone en los velones o candiles para que arda.” (*D.A.*, s.v.).

⁷⁶ El calificar a las palomas como “castas” revela ya el chiste y la ironía puesto que las palomas, que son aves de Venus, suelen ser lascivas. Además hay un juego de palabras con el verbo gastar: en su casa no se gastan, es decir, no suele haber abundancia de comida ni de aves pero si las hay, aunque “esté muerta cien días” no se echan a perder aunque se pudran. **gastar**: “significa también digerir, cocer y preparar, como gastar la comida. [...] Se toma muchas veces por podrirse una cosa.” (*D.A.*, s.v.).

⁷⁷ **tachar**: “Metaphóricamente vale culpar, reprehender, u notar” (*D.A.*, s.v.). Viene a significar “las criadas que lo critican o culpan”.

⁷⁸ **aterrar**: “Metaphóricamente vale consternar, abatir, amedrentar, poner temor y miedo.” (*D.A.*, s.v.). Juega en el verso siguiente con el otro significado de esta palabra, recogido en *D.A.*, de “echar al suelo, cerca de la tierra”, esto es, enterrar.

⁷⁹ **cerca el**: Ausencia de preposición “de”. Era habitual en el lenguaje de la época la ausencia de la preposición “de” detrás de otras preposiciones como sucede con “a casa Teodora” en lugar de “a casa de” (cfr. *El engaño en el vestido*, v. 1268).

Ya se murió interesado,
de confesión excluido,⁸⁰
y tendrá fuego sobrado
porque siempre se ha acabado
del modo que se ha vivido.

45

Desempeñose a gusto de todos Justino del cometido yerro, pero Nerencio, que sin atender a relación de Solardo y sin divertirle con las voces suaves de Justino, se entregó a la inteligencia y explicación del enigma, dijo así sin dar lugar a que Marcelo explicara su discurso:

Cosa de tal movimiento
y espíritu de tal ser,
yo me atrevo a defender
que es el alterado viento.

Al punto con risueño y apacible semblante le dio el premio Diabella, otorgándole el acierto, -que es bastante premio el sí de una dama-.

Solemnizose mucho el pensamiento de Diabella, mas muchos de los oyentes, aunque no lo entend[i]eron, lo aplaudieron por grande. Mas porque se vea más dilatadamente lo que comprendió en los ocho versos lo pondré aquí con más claridad y podrán salir de sus dudas unos, y otros de su ignorancia. Dice el primer verso “bizarro espíritu soy”, y en esto no desdice del viento, pues es tan sutil y tan ligero que le pueden dar nombre de espíritu, como lo dice Aurelio Prudento: “*Sed aura suavis spiritus*”.⁸¹ Oímos sus voces y sus ruidosos movimientos y nunca sabemos a dónde va ni las causas que le mueven para encaminarse desde la más alta sierra hasta el más escondido valle, y desde la más altiva montaña hasta la selva más reservada de sus furias. Así lo entiende de Lira, de parecer de san Juan Crisóstomo, que dijo Cristo nuestro Señor por san Juan por el viento: “*Spiritus ubi vult spirat &*

⁸⁰ La importancia de morir confesado para evitar el infierno es tema recurrente en la *Navidad (vid. Cómo se engaña el demonio, v. 320)*.

⁸¹ Se refiere a Marco Aurelio Prudencio Clemente, cuyo nombre latino era Aurelius Prudentius Clemens, autor de varias obras destacadas: *Psychomachia*, *Cathemerion*, *Peristephanon* y *Apotheosis*. Nacido en Calahorra, destacó como filósofo cristiano. Sus obras son de cariz teológico. (Véase una breve semblanza bibliográfica en la Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi: www.larramendi.es/Poligrafos/marco_aurelio_prudencio_clemente.htm). En realidad, estas palabras no son de Prudencio, sino de su comentarista Jakob Spiegel, quien publicó en Sélestat en 1520 un libro en el que comenta el himno IX del *Cathemerion*: *In Aurelii Prudentii Clementis, Caesaragustani, V. C. de Miraculis Christi Hymnum ad omnes horas, Jacobi Spiegelii Slestadiensis Interpretatio* (Sélestat, Lazare Schürer, 1520), donde, al comentar el verso “*Incepans ventum furemtem*” añade la siguiente nota: “[*Ventum*] venti et aurae est discrimen. Ventus est flatus insuavis: aura, suavis spiritus” (f. 23v). Este comentario se añadió a múltiples ediciones de las *Opera* del poeta latino zaragozano, en las que la pudo leer Aguirre.

vocem eius audis & nescis unde venias aut quo vadat”.⁸² “Y cuerpo también sustento”, dice el segundo verso, porque el viento, según buena filosofía, es de sustancia corpórea, como se ve en Aristóteles⁸³ en el *Libro 6* de la *Física*.⁸⁴ También en el célebre poeta don Luis de Góngora lo conoce corpóreo, pues dice en sus *Soledades*:⁸⁵

⁸² Al margen anota el capítulo del que procede la cita: *Capítulo 9*. El autor al que se refiere debe ser Nicolás de Lira, comentarista de textos bíblicos, teológicos y de muchas obras de la patrística. San Juan Crisóstomo escribió varias homilias inspiradas en pasajes del evangelio según san Juan (*vid. Homilias exegéticas del evangelio de san Juan*, Sevilla, Apostolado Mariano, 1991) de donde probablemente se tome la referencia. San Agustín recoge igualmente la cita en latín procedente del evangelio según san Juan en su obra *In evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor*: “Generat per uxorem filium pater moriturus successurum: generat Deus de Ecclesia filios non successuros, sed secum mansuros. Et sequitur: *Quod natum est de carne, caro est: et quod natum est de Spiritu, spiritus est*. Spiritualiter ergo nascimur, et in spiritu nascimur verbo et sacramento. Adest Spiritus, ut nascamur: Spiritus invisibiliter adest unde nasceris, quia et tu invisibiliter nasceris. Sequitur enim, et dicit: *Non mireris quia dixi tibi, oportet vos nasci denuo: Spiritus ubi vult spirat, et vocem eius audis, sed nescis unde veniat, aut quo vadat*. Nemo videt Spiritum: et quomodo audimus vocem Spiritus? Sonat Psalmus, vox est Spiritus; sonat Evangelium, vox est Spiritus; sonat sermo divinus, vox est Spiritus. *Vocem eius audis, et nescis unde veniat, et quo vadat*. Sed si nascaris et tu de Spiritu, hoc eris, ut ille qui non est adhuc natus de Spiritu, non sciat de te unde venias, et quo eas. Hoc enim secutus ait: *Sic est et omnis qui natus est ex Spiritu*” (*Tractatus 12*, párrafo 5 *apud www.sant-agostino.it/latino/commento_vsg/index2.htm*). La cita procede del evangelio de san Juan 3, 6-8, de la entrevista de Jesús con Nicodemo: “El viento sopla donde quiere, y oyes su voz, pero no sabes de dónde viene ni a dónde va. Así es todo lo que nace del Espíritu.” (*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1976).

⁸³ El viento, como el alma, son sustancias corpóreas absolutas, según lo afirma Aristóteles y lo recoge Ravisio Textor en el capítulo *De animi substantia, diverse philosophorum* de su *Officina* (col. 610). Esta obra recoge las citas eruditas manejadas por los principales autores de la época (*vid. Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, “Ravisio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica” en Revista electrónica de estudios filológicos (www.tonosdigital.com), IV (noviembre de 2002), nota final número 5*). Fue publicada por primera vez en París en 1520, en la imprenta de Reginald Chauldière (edición que posiblemente contó con una traducción de Juan de la Cueva hoy perdida), y desde su reimpresión en 1532, conoce infinidad de ediciones y reediciones ampliadas y reelaboradas, como la de Conrad Lycosthenes, durante todo el siglo XVII. La edición de Lycosthenes fue editada en 1600 y cuenta, entre muchos otros, con un ejemplar conservado en la Biblioteca Pública de Huesca (signatura B-3-468) procedente del Convento de Agustinos de Huesca, que probablemente Aguirre pudo conocer de primera mano y utilizar como fuente para muchas de sus citas eruditas. Manejo la edición de Lycosthenes publicada en Basilea, imprenta de Nicolaum Bryling, en 1562, que es la que sigue fielmente la edición conservada en Huesca de 1600. Se encuentra esta edición digitalizada en <http://books.google.com>. (A partir de aquí cito simplemente como *Officina*. El número, tal y como he citado arriba, remite a la columna de dicha edición).

⁸⁴ Cita procedente del Libro VI de la *Física* de Aristóteles, obra publicada en 1578 con comentarios y anotaciones de Paolo del Rosso en la imprenta de Pierre le Voirrier. Una de las últimas ediciones de esta obra en español es la de Guillermo R. de Echandía (Madrid, Gredos, 1995). La cita no es literal sino que se deduce de los planteamientos expuestos por Aristóteles en el capítulo 8 del libro VI de la *Física* donde habla de las *Dificultades sobre el detenerse y reposar*. Para el estagirita todo lo que posee un movimiento ya sea en acto o en potencia (puesto que para él también el reposo es connatural al movimiento ya que lo que está en reposo está en movimiento potencial) es limitado, esto es, posee sustancia corpórea (sujeta al tiempo y al espacio). De ahí se deduce que el viento tiene que ser sustancia corpórea porque se mueve y el movimiento no existe en lo ilimitado.

⁸⁵ La cita no pertenece a las *Soledades* de Góngora sino al poema “Tras la bermeja aurora el sol dorado...”, recogido en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) (versos 9-10, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006, p. 568).

*Cuando salió bastante a dar Leonora⁸⁶
cuerpo a los vientos y a las piedras alma.*

Supone en estos versos que lo tienen, pues quiere decir que aunque los vientos no tuvieran de su naturaleza cuerpo, era bastante a Leonora a dárselos como a las piedras que no tienen alma se les podía dar. De otra manera lo entiende don García Coronel⁸⁷ en sus comentarios, pues dice que salió a darles cuerpo Leonora y que había de ser formal y perfecto como el nuestro, porque cuerpo sutil ya lo tenían, y así no le pareció que era necesario que don Luis dijera que Leonora les daría lo que ellos ya se tenían, porque no fuera encarecimiento, y entiende que así como a las piedras les daba cosa que no tenían, así a los vientos también les daría cosa que no se hallaba en su naturaleza, pero bien pudo decir que les daría a los vientos cuerpo aunque no lo tuvieran, como les daba alma a las piedras que no la tenían. También Aristóteles a mi intento: “*Ventus ex corporibus maximā vim habet*”.⁸⁸

Prosigue diciendo: “Estoy donde bien me siento”, porque donde está el viento también se hace de sentir con sus alterados ruidos y sus acelerados movimientos, pues con la fuerza del sol y otros astros se levantan de la tierra y del agua unas exhalaciones crasas o vapores gruesos. Estos y aquellas, estendiéndose con el calor, se hacen más leves y suben a la región media del aire, la cual, no pudiendo penetrar por su densidad fría, se hallan obligados a recejar como con violencia, caminando de una parte a otra en la región ínfima del aire y causando los ruidos que tan continuos nos molestan, y estos son propiamente el viento.⁸⁹ “No me

⁸⁶ En los originales aparece “Leonera”, que debe ser una errata, pues líneas después se repite “Leonora”.

⁸⁷ La cita de los comentarios de García de Salcedo Coronel a los poemas y *Soledades* de Góngora (edición de Madrid, 1645) es uno de los argumentos principales para localizar la fecha de aparición de la *Navidad* en 1654 en lugar de en 1634.

⁸⁸ Al margen anota la referencia exacta de donde extrae la cita: *Libro 10*. Recogida la cita bajo la voz *ventus* en la *Polyanthea*.

⁸⁹ La explicación de movimiento del aire que es lo que origina los vientos proviene de Aristóteles: “[...] razón será que primero digamos qué cosa es viento y cómo se hace y engendra [...]. Y en esto, como en las más de las cosas, ay también diversas opiniones. Las quales dexalas por abreviar y siguiendo la verdadera doctrina de Aristóteles y de los demás sabios, digo que viento es y se causa de un humo o aliento, que llaman exsalación [*sic*], seco y caliente, que, con la fuerza y virtud del Sol y de las otras estrellas, se levanta de la tierra; lo cual queriendo subir para arriba con su calor y livianeza, llegando a la región media del ayre, que siempre está fría, de la contraria calidad es estorvada y repelida; y, como ella naturalmente no sufre bolver para abaxo y no puede para arriba, camina para donde puede en redondo y por los lados y, con su ímpetu y fuerza, mueve y altera el ayre. De manera que ella y el ayre, assí movido, es lo que llamamos vientos” (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, II, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, p. 519. A partir de aquí refiero las referencias bibliográficas de esta obra simplemente como Mexía y el número de libro en romano y la página en arábigo).

siento donde estoy”. Aquí juega la sabia dama del⁹⁰ vocablo, porque en el antecedente verso lo toma por sentir y aquí lo toma por sentarse, y dice que donde está el viento no se sienta porque no es capaz de la quietud,⁹¹ pues donde no hay algún ruido diremos que no anda viento, como en una estancia un moderno dice: “El viento fuerte nunca sosegado”.⁹²

“Todos me llevan en sí”, dice el quinto verso, pero a mi entender, por no salirse del intento de la enigma, no lo tomaría por el aire elemental⁹³ que nos sustenta porque ya es diferente, sino porque necesitamos también deste viento de que hablamos para la vida humana, y así dice que todos lo llevamos, porque él anda por todos y no solamente con el aire elemental vive el hombre, sino que es necesario el viento para la conservación de la vida, pues en algunas tierras, por ser altísimas, no se pudiera vivir por faltar el viento, y así dice Zamorano: “*Ventis simul aëre vivunt animalia omnia quae spirant*”.⁹⁴

“O por decir cómo ando, de sí me están arrojando”. Pondera la prudente señora las quejas del viento, pues que para que se viera de la manera que le estimaban, haciendo este beneficio a los hombres dice que le están siempre arrojando y despidiéndole de sus cuerpos, pagando mal el beneficio que les hace, - mas no es maravilla que se paguen mal los beneficios, aunque es ingratitud-, y no consiste el beneficio en la dádiva sino en la voluntad de dar, como lo dijo Séneca: “*Nec aurum, nec argentum quod a proximis recipiuntur beneficium est, sed ipsa*

⁹⁰ **Jugar del vocablo:** Utilizada la preposición “de” en lugar de “con”. El uso diverso con respecto a la norma actual de las preposiciones era frecuente en el lenguaje de los Siglos de Oro. Se refiere aquí a que la dama realiza un “juego de palabras”, una agudeza verbal, de ahí el uso de la expresión “jugar del vocablo”, expresión, por otra parte, fija y utilizadísima en la época.

⁹¹ En los ejemplares aparece “quietud”, variante no recogida en *D.A.* por lo que debe ser una errata.

⁹² Debe tratarse de algún verso de algún poeta moderno pero no he conseguido localizar la fuente. La teoría del viento que se mueve con fuerza y sin descanso provocando tempestades aparece en diversos lugares y parece tener su origen en alguna de las *Etimologías* de San Isidoro, según aparece, por ejemplo, en Fray Bartolomé de las Casas: “aquellos impetuosos y continuos movimientos dellas engendran viento [...] Todo esto es de Sant Isidro [debe entenderse errata por San Isidoro], añididas algunas pocas palabras. [...] el viento fuerte y impetuoso y continuamente movido” (*Apologética historia sumaria*, Vidal Abril Castelló *et al.* (eds.), Madrid, Alianza, 1992, p. 826). Los vientos “desenfrenados e inestables” son una constante en la poesía de Góngora (*vid.* Antonio Pérez Lasheras y José M^a Micó, *Poesía selecta*, Madrid, Taurus, 1991) y de los poetas gongorinos, aunque no he podido encontrar la cita exacta que Aguirre, a buen seguro, parafrasea.

⁹³ **elementar:** “Lo mismo que ELEMENTAL” (*D.A.*, s.v.). El aire elemental que nos sustenta es el aire que tomamos en la respiración, ya que es el que nos permite vivir.

⁹⁴ Al margen: *Liber I*. Zamorano. Se trata de Rodrigo Zamorano, autor de la obra *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, Sevilla, 1621. La cita está probablemente tomada del Libro I de esta obra. Sigue esta obra la línea de pensamiento de Plinio en su *Historia natural* (*Libros I y II*, ed. de Antonio Fontán, Ana M^a Moure Casas *et al.*, Madrid, Gredos, 1995). Parece que maneja fuentes directas y no un único repertorio.

tribuentis volutas”.⁹⁵ Y tanto importa la prudencia como la voluntad para el beneficio,⁹⁶ pues se ha de mirar si es capaz para recibirlo aquel a quien se da, no como algunos hacen. Se ha de mirar si es suficiente para satisfacerlo, que ese ya no es beneficio sino interés⁹⁷ propio, que pocos se hacen ya de otra manera. Bien lo dijo el sabio Séneca: “*Elige eum qui gratis beneficiū accipias, non qui redditurus fit*”.⁹⁸

“Y no están en sí sin mí”, remata, y dícelo por la vital respiración, pues faltando esa no puede el hombre estar en sí porque muere,⁹⁹ con lo cual dice el viento, por discurso de Diabella, que cómo le arrojan siempre si no pueden estar sin él, y a eso se responde que en él está la culpa, pues es de tan poco sosiego y de tan poca quietud que si le tuviera el hombre en su cuerpo encerrado luego le mataría. Para romper la resistencia que le causa esto, se experimenta en los terremotos que suceden en algunas partes con daños de los hombres, con destrucción¹⁰⁰ de ciudades, rompimientos de empinadas montañas y total ruina de hermosos edificios. Entre otros cuenta Plinio¹⁰¹ por mayor el que sucedió imperando Tiberio César, que en una noche un terremoto arrasó doce ciudades de las ilustres de Asia, sin otros muchos lugares que tuvieron parte en aquella calamitosa¹⁰² desdicha. Engéndranse estos terremotos de unas exhalaciones que con la virtud del sol no han podido salir de las

⁹⁵ Al margen, *De beneficiis*. Séneca. Pertenece la cita, en efecto, al *Libro I* de los siete titulados *De beneficiis*. Concretamente pertenece al párrafo V. (Senecae, *Opera Omnia*, Friedrich Ernest Ruhkopf (ed.), Lipsiae, Weidmannia, 1808, pp. 18-19). El texto electrónico en latín también se encuentra en http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen_bienfaitsI/texte.htm. Las dádivas dependen de la generosidad y de la voluntad, en la misma línea de pensamiento que propone Matías de Aguirre, hablando de la diferencia con las limosnas, en el *Consuelo de pobres*: “No es la limosna de la especie de la dádiva, que aquella, aunque yendo con la generosidad acompañada, suaviza la voluntad del que la ofrece” (*op. cit.*, p. 1).

⁹⁶ Diferencia aquí prudencia de voluntad. El prudente es el que, siguiendo su voluntad, elige el camino bueno desde el punto de vista de la moral. Para estas consideraciones sobre la prudencia véase P. Aubenque, *La prudencia en Aristóteles*, Barcelona, Crítica, 1999 y Aurora Egido, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.

⁹⁷ **interese**: “Lo mismo que INTERÉS” (*D.A.*, s.v.). En el lenguaje de la época era habitual que algunas palabras presentasen paragoge.

⁹⁸ Nuevamente al margen *De beneficiis*, Libro IV, párrafo X (*ibid.*, p. 153).

⁹⁹ Así lo recoge Mexía siguiendo a Plinio: “El cuerpo muerto pesar más que cuando vivo, la razón es el ausencia de los espíritus y ayres que lo alivianavan, [...] de los cuales es despojado con la muerte, y queda lo grave y pesado” (Mexía, I, p. 331).

¹⁰⁰ Es lo mismo que ‘destrucción’ (*D.A.*, s.v. destrucción).

¹⁰¹ Al margen *Liber 2. Cap. 84*. Se recoge el mismo testimonio en la *Silva de varia lección*: “escribe Plinio; donde, en su libro segundo, dize que el terremoto en tiempo de Tiberio, emperador, fue el mayor que se avía sabido jamás y que en él se avían destruydo y caydo por el suelo doze ciudades de Asia, sin otra infinidad de hedificios.” (Mexía, II, p. 759).

¹⁰² Los ejemplares manejados presentan la errata “calimotosa”, variante no recogida por *D.A.* Se trata de una errata un tanto peculiar. Una posible explicación sería que, partiendo de un error de lectura se interprete que está escrito “calimatososa” (variando, por tanto, la posición de las vocales) y que, posteriormente, el impresor interprete la “a” por “o”.

entrañas de la tierra y, no teniendo salida libre por algún contrario que se les impide, y muchas veces habiendo en las entrañas de la tierra frío sobrado, sucede que, huyendo de su contrario, las exhalaciones se comueven¹⁰³ por sus concavidades a una y otra parte, causando grandes temblores y ruidos a la tierra. Mas si la violencia es mucha y los vientos o exhalaciones tienen mayor fuerza rompen los montes y salen por las brechas que abren en sus cumbres, y por ello dijo Aristóteles: “*Ventus est causa sonorum qui sub terra redduntur*”.¹⁰⁴ Suceden estos más de ordinario en las costas de la mar o tierras montuosas, como no sean areniscas, porque en estas suele la virtud del sol resolver y penetrar sacando más abundancia de vapores que en los lugares secos, conque se escusa el terremoto.¹⁰⁵

Explicada la sustancia del enigma, diré del elemento del aire, separándolo del viento, por ser cosa distinta -algunos todo lo llevan parejo-.¹⁰⁶ El segundo elemento natural es el aire. Está muy debajo de la luna; es diáfano claro y algunos le llamaron cielo.¹⁰⁷ En este pues, hay opiniones que se pudiera navegar como en el agua con un

¹⁰³ **comueven:** Variante de “conmover” recogida en diversos testimonios de los Siglos de Oro: “Comovió grandemente esta lastimoso proclamación a todos los circunstantes.” (Gracián, *El Discreto* en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 188)

¹⁰⁴ Aristóteles habla sobre la formación de terremotos en su obra titulada *Física*, concretamente en el antes citado libro VI dedicado a la explicación del movimiento (*op. cit.*, pp. 378-380).

¹⁰⁵ Para la concepción antigua sobre la formación de los terremotos resulta muy interesante la lectura de algunos pasajes de la obra de José Micón, *Diario y juicio del grande cometa que nuevamente nos ha aparecido hacia occidente* (ed. de Sara Dolores de Castro, Salamanca, CILUS, 2000, p. fol. 11v): “Y finalmente, si el vapor no fuere elevado sobre la tierra, en agua se convierte, como dezía, que da principio a las fuentes y ríos. D'esto se infiere la conclusión segunda, que las otras impresiones que quedan, que son de fuego, tienen por su materia la exhalación que también es causa del terremoto, saliendo con grande ímpetu, como diximos, no pudiendo caber en el poco lugar que tenía en la tierra, regüeldando como el espíritu animal que, apretado, busca la salida. Y ésta también causa los vientos hasta la media región del ayre, que es muy fría, elevada, remanchándose por la resistencia de su contrario hazia los lados de la tierra, como parece en el humo que, topando en la techumbre, se viene a quebrar por una parte y otra.”

¹⁰⁶ En muchas de las misceláneas y polianteas se emplea aire como voz sinónima de viento, aunque, como sigue a continuación, deben considerarse dos fenómenos diferentes. El aire es un elemento o substancia mientras que el viento serían masas de aire movido por el influjo de diversos fenómenos atmosféricos (*vid. supra* nota 89).

¹⁰⁷ Al margen: Mendoza. No he conseguido averiguar a qué autor se refiere. Una hipótesis podría ser considerar que la cita pertenece a Diego Hurtado de Mendoza, en cuyo soneto tercero titulado *Vuelve el cielo*, tal vez podría interpretarse “cielo” como aire o viento: “Vuelve el cielo, y el tiempo huye y calla” (Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990, p. 37). El denominar “cielo” al “aire” era común en los antiguos, según relata Plinio: “puesto que nuestros antepasados llamaron «cielo» y, con otro nombre «aire» a todo el espacio que, siendo parecido al vacío, difunde nuestro hálito vital. [...] El influjo de los astros frena la tendencia de los elementos terrestres a subir hacia el cielo atrayéndolos hacia ellos para evitar que suban libremente. [...] La respiración de tantos seres vivos toma el aire de lo más alto, pero éste se desprende en sentido contrario y la tierra esparce su álito al cielo según éste se vacía.” (Plinio el Viejo, *op. cit.*, pp. 385-386).

navío, y es evidente, pues sentado sobre la superficie convexa¹⁰⁸ que llama el filósofo¹⁰⁹ del aire, sus poros se llenarían¹¹⁰ de fuego elemental al modo que puesto sobre la superficie del agua se llenan de aire elemental. Luego, como se detiene sobre el agua el navío, aliviado del aire, -elemento más leve que el agua-, así se detuviera sobre la superficie del aire, aliviado del fuego, elemento más leve que el aire.¹¹¹ De esta esfera caen los vapores y vuelven a subir a lo alto. Los vientos entran vacíos y tornan hacia tras¹¹² con violencia. La respiración de los hombres trae de lo alto el espíritu¹¹³ pero él repugna y la tierra infunde espíritu al aire como a vano. Así, moviéndose a una y otra parte naturaleza, se enciende la discordia y conviene estar queda para la pelea, pero, arrebatada continuamente, se mueve al derredor y con un globo casi infinito de colas anda en torno de la tierra, cubriendo luego otro cielo por las nubes. Este es el reino de los vientos y su principal naturaleza está allí, y casi contiene y abraza todas las demás causas, porque muchos atribuyen a la violencia destes el arrojamiento de los truenos y rayos, y por eso dicen que muchas veces ha llovido trigo en algunas partes, porque había sido arrebatado del viento de donde estaba.¹¹⁴

¹⁰⁸ Los originales recogen “convecxa”, variante no recogida en *D.A.* por lo que la considero como errata.

¹⁰⁹ Por “el filósofo” parece referirse a Aristóteles y a su explicación del movimiento de las masas de aire por diferente influjo de temperatura y esencia con respecto a los otros elementos.

¹¹⁰ En los originales “llevarían”. Tiene mucho más sentido interpretar “llenarían” por lo que lo considero más bien un error.

¹¹¹ Al margen da la referencia de Plinio, *Libro 2. Capítulo 8*. Se refiere al capítulo titulado *De magnitudine siderum* del libro segundo de su *Naturalis historia*, donde también habla de las causas de los terremotos (Plinio el Viejo, *ibid.*, pp. 440-446). También se encuentra el texto electrónico en latín en http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_h000.html.

¹¹² **Hacia tras:** Es un caso habitual en el uso de la lengua de la época de a- embebida. Sin embargo, se consideraba también “tras” como adverbio: “Usado como adverbio, vale lo mismo que detrás de.” (*D.A.*, s.v. tras).

¹¹³ Por espíritu se entiende el aire, considerado como sustancia corpórea y espíritu vital pues de él depende la vida del hombre: de la respiración. La fuerza del aire inhalado es lo que eleva al hombre hacia lo alto (de la tierra hacia el cielo), de ahí la explicación de que el hombre camine erguido: “sea causa de andar el hombre derecho y levantado, como anda, porque, con la fuerza y ímpetu de los espíritus y sangre, se levanta y endereça.” (Mexía, I, p. 330).

¹¹⁴ La descripción está tomada casi literalmente de Plinio: “Así, al moverse la naturaleza de acá para allá, se enciende la discordia por la rapidez del mundo, que actúa como una especie de máquina de guerra y no da reposo a la lucha, sino que, presa de ella, se revuelve continuamente y muestra el origen de los fenómenos en el globo inmenso de alrededor de la tierra, entretejiendo a veces otro cielo con las nubes. Éste es el reino de los vientos. Ahí radica, pues, la característica principal de ellos [...] dado que se atribuye comúnmente a la potencia del viento el desencadenamiento de los rayos y truenos, e incluso el que caigan a veces lluvias de piedras [...] amén de otros muchos fenómenos análogos.” (Plinio el Viejo, *op. cit.*, p. 385).

De los vientos hay muchas diferencias entre los marineros, mas entre los filósofos hay cuatro, que corresponden a las cuatro partes del mundo.¹¹⁵ Son estos: Solano, Austro, Céfiro, Septentrión.¹¹⁶ El Solano,¹¹⁷ así llamado porque sale por la parte misma del sol, es caliente y seco por esta misma causa, porque calienta el sol en el oriente las exhalaciones que hace el viento. Este es muy agradable y apacible. Conserva quietas las nubes, sanos los cuerpos. El Austro o Noto, por otros llamado, viene de mediodía y este es cálido y húmedo porque pasa por la tórrida zona, lugar que causa esos efectos.¹¹⁸ El Céfiro viene del ocaso. Es frío y húmedo porque con la ausencia del sol están las exhalaciones frías y húmedas. Llamáronle Céfiro los griegos,¹¹⁹ que quiere decir “llevar la vida”, porque con él reverdecen y brotan todas las plantas.¹²⁰ Los latinos le llamaron Favonio,¹²¹ y así dice Garcilaso:¹²²

¹¹⁵ Así lo señala Pedro Mexía. Mientras que los navegantes distinguían ya en su época muy diversas clases de vientos, “los muy antiguos sabios y poetas tomaron esta cosa más gruessamente y no pusieron tanto número ni diferencias dellos como después han hallado y particularizado los que han sucedido; porque es assí que Homero ni los que le precedieron (según Plinio y Aulo Gelio y aun Vegecio, tratando de la materia de los vientos, affirman), no hallaron ni señalaron más que quatro; y éstos según que venían y ventaban de una de las cuatro partes del mundo, conviene a saber: el oriente y el poniente, el septentrión o aquilón y el mediodía” (Mexía, II, pp. 519-520).

¹¹⁶ Los vientos se podían clasificar de diferentes maneras, en función de su procedencia, y tomaban diferentes nombres. Ravisio Textor distingue muchos más tipos de vientos en el epígrafe *Venti diversi* (*Officina*, 96-98).

¹¹⁷ Para los latinos el “viento que viene del oriente” era el *subsolano*, “por venir y ventar de do nace el Sol” (Mexía, II, p. 522). Después fue llamado *solano* o *levante* “en España e Ytalia” (*ibid.*, p. 523). “El *solano* o *levante* es tenido por saludable y subtil y puro y colérico más que otro.” (*ibid.*, p. 532).

¹¹⁸ “El quarto viento contrario, que corre y vienta [...] al mediodía, [es] el que los latinos llamaron *austro*, que quiere dezir «sacar agua», porque con este viento llueve ordinariamente; y por la misma razón lo llamaron los griegos *notus*, porque *notis* significa «humor» y «agua». [...] El *autro* o *vendabal*, que diximos nace de mediodía, es tenido por lluvioso y causador de tempestades; acarrea nieblas y pestilencias y corrupciones.” (Mexía, II, p. 522 y 532).

¹¹⁹ “Y al viento [...] que nace del poniente, llamaron los griegos *zéfiro*, que en griego, según algunos, suena «dador o traedor de vida», porque ayuda al florescer y criar de las plantas; y por esso los latinos lo llaman *fabonio*, a *favendo*. [...] acrescencia la flema, causa truenos; corre este viento al fin del invierno y principio de verano más que en otro tiempo del año, según lo escribe Marco Varrón y Oracio.” (Mexía, II, p. 521 y 532).

¹²⁰ Al margen remite a Aulo Gelio, *Libro 2. Capítulo 22*. Se trata del autor latino *Aulus Gellius*, autor, entre otras obras, de *Noctes Atticae*, de donde parece estar tomada la cita. Para las cuestiones de transcripción al castellano de los nombres clásicos véase Andrés Pociña, “Sobre la transcripción de los nombres propios latinos”, *Eclás*, 80 (1977), pp. 307-329.

¹²¹ Los originales presentan la errata “Eabonio”.

¹²² Los versos de Garcilaso pertenecen al canto de Tirreno de la *Égloga III*, vv. 323-324 (Garcilaso de la Vega, *Obra completa*, ed. Guillermo Suazo Pascual, Madrid, Edaf, 2004, p. 353). El comentario de Herrera a estos versos de Garcilaso aporta las mismas consideraciones arriba señaladas sobre el viento céfiro o Favonio (nombre latino): “Sopla Favonio del poniente equinocial; en nuestra lengua es el viento Poniente; los marineros lo llaman Ueste. Dízesse *Favonio* en la habla latina porque favorece; i en la voz ática ζέφνρος, que significa traedor de vida, porque entonces todas las plantas comiençan a brotar i se desata i abre la tierra, antes apretada y recogida en sí; i por esto dezían los antiguos que el Zéfiro era precursor i mensagero de la venida de Venus.” (Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, op. cit., p. 980). (Véase también Fernando de Herrera, *Comentarios a Garcilaso*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Cátedra, 1972, p. 587). Se trata, por tanto, de un solo viento con dos nombres, como apuntaba en sus comentarios el Brocense: “Aquí sin duda se descuidó nuestro

Cuando Favonio y Céfiro soplando
al mundo tornan su beldad primera.

Septentrión llámase así porque viene del Septentrión o polo Ártico. Este es frigidísimo y seco porque pasa por las montañas nevadas y eminencias de yelo.¹²³ Estos vientos y todos los demás fingieron los poetas que estaban rendidos al precepto de Eolo.¹²⁴ Este fue, según Ovidio, hijo de Hipotas, como lo afirma Apolonio diciendo: “*Aeolum Hipota filium clarum.*” Fue su madre Mentela, hija de Hilo Liparense, como lo afirma Eutimio Ateniense.¹²⁵ Fue rey de nueve islas curiosísimas, junta a Cicilia, que de su nombre se llamaron Aeulias, según Petrarcali.¹²⁶ Tuvo su habitación en una dellas, llamada Strogile, como lo afirma Estrabón en el *Libro 6*.¹²⁷ Túvose por cierto que Vulcano, dios de los herreros, tuvo

poeta, porque hace dos vientos siendo uno, porque al que los griegos llaman Zéphyro porque trae la vida llaman los latinos Favonio porque favorece a la vida, de modo que la cosa es una y los nombres son dos. Esto dicen todos los que tratan de los vientos. Mas si alguno quisiere defender a Garci Lasso, sepa que Turnebo, varón doctísimo, en la segunda parte de sus *Advertencias*, cap. 32, dice que son diferentes vientos, y que lo dice Estrebón, declarando un verso de Homero; yo no he hallado el lugar de Estrabón.” (*apud* ed. de Pepe y Reyes, *op. cit.*, pp. 979-980).

¹²³ “El otro viento principal que sale del norte, llamado *septentrión* o *tramontana*, causa grandes fríos y eladas, ahuyenta los ñublados y lluvias, quema las flores y fructos, purifica el aire corrupto, aprieta los poros de los cuerpos humanos; es tenido por saludable y provechoso para la salud.” (Mexía, II, p. 32).

¹²⁴ “Eolo, según Theodoncio y Paulo Perusino, fue hijo de Iúpiter y de Segesta, hija de Hippotes Troyano, y hermano de Acestes; déste dice Ovidio y otros poetas que fue dios de los vientos, y que se lo había entregado a Iúpiter para que fuese rey dellos, y que se los dio encerrados en una cueva oscura y honda, y sobre la cueva estaba puesta la grandeza de la tierra de un monte, en la cual los vientos peleaban contra el monte, procurando con violencia salir.” (Pérez de Moya, pp. 326-327). Así lo recoge también Lorenzo Ferrer Maldonado en el capítulo VI de la segunda parte de su libro *Imagen del mundo sobre la esfera* (Alcalá, Juan Gracia y Antonio Duplaste, 1626, p. 57): “El que primero halló el orden de los vientos, fue Eolo Rey de Hetruria, según lo tiene Plinio en el libro 7 cap. 56 de la *Natural historia*”.

¹²⁵ Al margen: *Libro Falsamentis*. La cita de las fuentes está traducida de la obra de Natal Comite, capítulo X, *De Aeolo*, libro VIII: “Aeolus ventorum imperator, vel potius, vel quaestor, Hippotae filius fuit, ut innuit Ouidius in epistola Leandri: [...]. Sic Apollonius libro quarto Argonauticorum. [...] Aeolum Hippotae filium clarum. Matrem Aeolo fuisse Meneclam, Hylli Lyparensis filiam memoriae prodidit Euthydemus Atheniensis in libro *Salfamentis* [*sic*]: at Eudoxus Cnidius in libro secundo de *ambitu terra*.” (Natalis Comititis, *Mythologiae sive explicationis fabularum*, Lugduni, suptibus Petri Landri, 1602, pp. 853-854).

¹²⁶ Al margen: *Libro 4. Senilium*. El autor citado por Aguirre como Petrarcali es Petrarca y la obra a la que hace referencia son las *Epistolae seniles*. El error en la cita del nombre y de la obra parece deberse a que maneja una fuente secundaria ya que copia fielmente todo el pasaje de Eolo según Natal Comite: Habitavit Aeolus in una ex illis septem insulis, quae de illius nomine dictae fuerunt Aeoliae, atque illa Strongyle nominabatur, ut ait Strabo libro sexto. Fuerunt omnes illae insulae sub imperio Aeoly.” (*op. cit.*, p. 854).

¹²⁷ Estrabón hace referencia a estas cuestiones sobre Eolo en el Libro Sexto de su *Geografía* (*apud* Pérez de Moya, nota al pie 596, p. 327). Así lo recoge Pérez de Moya: “Plinio dice que fue hijo de un heleno, que halló la razón de los vientos y tuvo en ellos grande experiencia. Éste reinó en unas islas cercanas a Sicilia, que algunos llamaron Eolas; deste Eolo, como primero, según Strabón, se llamasen Strongyle, por la redondez de sus sitios, y otros las llamaron Vulcanias, de Vulcano.” (*ibid.*). Igualmente en Natal Comite: “[...] flammaram frequentiam Vulcani officinam esse dixerunt. Memoria prodidit Callias in libro decimo eorum.” (*op. cit.*, p. 854).

aquí su fragua,¹²⁸ a donde los antiguos llevaban el yerro para que les hiciesen espadas, arneses y escudos y otros géneros de armas de que habla con grande excelencia Virgilio, porque los troyanos tenían hechas experiencias de estas espadas.¹²⁹ Tuvo este Eolo seis hijos y seis hijas.¹³⁰ Llamáronse los vientos Tracios porque soplaban hacia Tracia, en donde había una cueva espaciosísima, [más] que muchos vientos,¹³¹ y de ahí se dio principio a esta fábula, como lo afirma Horacio.¹³² Natal Comite¹³³ dice que Eolo, o por la experiencia o por la noticia de los vientos, adivinaba qué viento había de correr y cuánto durarían sus ímpetus. Isacio dice que fue grande astrólogo en la materia de los vientos.¹³⁴ Estrabón dice que como él habitaba en islas marítimas, a todos los navegantes pronosticaba el viento que habían de llevar en su embarcación, y como hiciesen muchos experiencia de lo que les decía, en pocos años creció su fama tanto que el ignorante vulgo creyó que estaban los vientos a su disposición y voluntad, y así todos llegaban antes de embarcarse a hacerle la venia para que les diese favorables vientos.¹³⁵ Y fue tan

¹²⁸ Al margen: Pitheas *in libro Ambitu terra*. Continúa manejando el libro de Natal Comite: “[...] Scriptum reliquit Pytheas *in ambitu terrae* consuevisse antiguos rude a illaboratum ferrum [...]” (*ibid.*, p. 855).

¹²⁹ Al margen: Virgilio. *Enei. Libro I*. Toma la cita de Natal Comite: “[...] Atque universam Aeoli potestatem descripsit Virgilius libro I Aeneid. [...] Nam ante quam ventis aeolus imperaret dicta sunt multa accidisse ventorum certamina [...] qualia fuerunt illa, quae tantopere mare infestatur, ut siciliam ab Italia.” (*ibid.*, p. 855).

¹³⁰ Lo recoge así Pérez de Moya en el Artículo III del capítulo dedicado a Eolo (Capítulo XXIII, p. 333), titulado “De seis hijos y otras tantas hijas de Eolo”. Como en los anteriores, continúa citando a Natal Comite: “discuntur sex filii ac totidem filiae fuisse Aeoli. [...] vocati sunt autem venti Thracii, quod e Tracia Spirare putarunt: fuit enim Dionysophanis sententia, quod specus esset in Thracia, e quo erumperent venti, unde fabulati sunt postea ventorum in Thracia esse domicilium, unde ait Homerus libro Iliadis.” (*ibid.*, p. 856).

¹³¹ Así en los originales: “en donde había una cueva espaciosísima que muchos vientos”. Falta alguna palabra. Debe entenderse que los vientos se llamaban Tracios porque soplaban hacia Tracia “más que muchos vientos”.

¹³² Al margen: *Libro I. Carminum*. Así lo dice, también tomado de Horacio, Natal Comite: “[...] et Horatius libro primo Carminum”. (*ibid.*, p. 856)

¹³³ Es el autor que maneja como fuente principal en toda esta digresión.

¹³⁴ Al margen: *Liber I*. A pesar de que parece seguir fielmente el capítulo antes reiteradamente citado de Natal Comite, sin embargo este no cita esta obra de Isacio. Desconozco, si maneja otra fuente auxiliar, cuál puede ser, puesto que tampoco sigue a Ravisio Textor, ya que este cita a Virgilio a propósito de Eolo (*Officina*, 8). Isacio es citado como autor de algunas obras de astrología (*Dietas universales y particulares*) comentadas por el papa Juan XXI, también docto en materias astrológicas (*apud* Fray Joseph Álvarez de la Fuente, *Diccionario histórico, político-canónico y moral. IX Parte*, Madrid, Tomás Rodríguez Frías, 1733, p. 245). Fue un autor de los siglos IV o V, en cuyo sarcófago, conservado en San Vital de Rávena, aparecen representaciones que tienen que ver con los fenómenos astrológicos de la epifanía (cfr. Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 102-106).

¹³⁵ “Eolo salió doctísimo en el pronosticar por los vapores el cuándo se habían de levantar vientos y cuándo habían de cesar, y qué vientos fuesen, como si los tuviera cerrados, para que cesasen cuando decía o saliesen cuando le pareciese. Y de aquí vinieron los ignorantes de su tiempo a tenerle por dios de los vientos.” (Pérez de Moya, p. 327). La fuente manejada por Pérez de Moya es, según declara, Estrabón, concretamente el Libro VI de su *Geografía*.

excelente en esta materia que la misma Juno, siendo hermana de Júpiter y diosa de la gentilidad, teniendo guerra contra los troyanos en la mar, llegó a pedirle los vientos para inquietar las aguas, hablándole con grande humildad y veneración,¹³⁶ -que aún los reyes se humillan cuando piden-. Así comienza la súplica Virgilio, Lib. I *Aeneidas*, fol. 135:

*Aeole namque¹³⁷ tibi divum patrem atque hominum rex,
et mulcere dedis fluctos & tollere ventos,
gens inimica mihi Tirrhenum navigat aequor,
ilium in Italiam portans victosque penates.
Incute vim ventis sumersisque obrue pupes,
aut auge diversas aut eiies corpora ponto.¹³⁸*

También Ovidio, conociéndolo por rey de los vientos:

*Quod nisi mutatas emesseris Aeolus auras
in loco iam nobis non aduenda ferar.¹³⁹*

Grande fama consiguió por el arte que tuvo con los vientos, pues no solamente el vulgo lo llamaba señor de ellos, mas también los poetas más ilustres lo calificaban por tal, y hasta hoy en los modernos espa[ño]les¹⁴⁰ se halla, aunque fingida, esta opinión, como dice don Francisco de Quevedo en su *Parnaso*.¹⁴¹

¹³⁶ “Escribe Vergilio que airada Iuno contra Eneas y la flota truyana, rogó a Eolo enviase vientos contra ella; y para ponerle codicia que hiciese lo que le encomendaba, le ofreció por mujer a Deiopea, una de las más hermosas ninfas de catorce que en su servicio tenía.” (Pérez de Moya, p. 330). Corresponde la cita al Artículo I del capítulo dedicado a Eolo. El Artículo II titulado “De lo que Eolo respondió a la petición o ruego de Iuno” (*ibid.*, pp. 331-332) continúa la historia tomada de Virgilio.

¹³⁷ En los originales aparecen las abreviaturas habituales “namq;” al igual que “atq;”. Transcribo siempre desarrollando las abreviaturas latinas de este tipo.

¹³⁸ “Eolo, puesto que el padre de los dioses y rey de los hombres/ te concedió no sólo aplacar las olas y encresparlas con el viento,/ una gente enemiga para ti surca el mar Tirreno,/ llevando a Italia Ilión y sus penates vencidos:/ infunde violencia a los vientos y cubre las popas sumergidas,/ o lánzalos dispersados y esparce sus cuerpos por el ponto.” (Virgilio, *Eneida, Libro I*, texto latino con traducción literal y literaria por Víctor José Herrero, Madrid, Gredos, 1983, versos 64-70, p. 15). El texto latino presenta alguna variación con respecto a la edición bilingüe que manejo.

¹³⁹ Al margen: *Liber I. Elegi*. Se trata de los versos 17 y 18 de la Elegía IV de las *Tristia* en su traducción al latín. La traducción del fragmento es la siguiente: “[así veo al piloto disponer las velas, no hacia donde se dirige,] sino adonde le arrebatan la impetuosidad de las ondas, y a no enviar Eolo vientos contrarios, pronto nos veremos arrastrados a lugares que nos están entredichos”(apud ed. José Herrero en *Biblioteca clásica de autores grecolatinos*, <http://ar.geocities.com/cayocesarciligula/Libros.html>).

¹⁴⁰ En los originales aparece “españes”, palabra inexistente, por lo que debe tratarse de una errata por “españoles”.

¹⁴¹ Los versos pertenecen a la *Eneida, Libro I* de Virgilio (*vid.* Gregorio Hernández de Velasco, *La Eneida de Virgilio traducida en octava rima y verso castellano*, Zaragoza, Hnos. de Robles, 1586, p. 7). Estos versos no aparecen citados en el *Parnaso* de Quevedo (*El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanias*, Madrid, Diego Díez de la Carrera, 1648; *Las tres musas últimas castellanias, segunda cumbre del Parnaso español. Facsimil de la edición príncipe, Madrid 1670*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999). Debe tratarse de un error en la atribución de estos versos. Seguramente se trata de un error de Aguirre

Noche I

El rey Eolo allí, en una ancha gruta,
con duro imperio imprime la violencia
y lucha horrible con los vientos fieros.

También el célebre don Luis de Góngora en sus *Soledades*:¹⁴²

El promontorio que Eolo, sus rocas
candados hizo de otras nueve grutas
para el Austro, de alas siempre enjutas,
para el cierzo aspirante por cien bocas.

Don Francisco de Rojas, de los cómicos, dice en la comedia de *Persiles y Sigismunda*, fol. 418:¹⁴³

Eolo de sus cavernas
despide al Noto y al Austro.

Y Juan Pablo Galucio, cap. 13, fol. 84:¹⁴⁴

*Sunt quatuor venti primo,
et perhibetur observati fuerint ab Aeolo.*

Finalmente, por fabuloso rodeo, hoy usan todos de su nombre. Y habiendo esplicado con dilación el enigma de Diabella, desatando sus dificultades y sacando a luz sus conceptos, proseguiré, diciendo cómo Aurora ya deseaba preguntar su enigma para salir del cuidado en que el público empeño la ponía, y cuando advirtió que todos esperaban que rompiera el silencio, dijo así:

Soy de sombras rey cautivo,
Vencer al hombre es mi acierto.
En donde él está más muerto
No dejo de estar más vivo.
Nocivo mi engaño ya

5

al manejar como fuente secundaria la obra de Fray Baltasar de Vitoria, *I y II Parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Negués, 1646, *Libro IV*, p. 452). Allí aparecen citados los versos de la *Eneida* aunque con algunas variantes como “ancha cueva” y “de los vientos bravos”.

¹⁴² Versos 447-450 de las *Soledades* (Góngora, *Soledades*, John Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 94).

¹⁴³ La cita pertenece, en efecto, a la comedia de Rojas Zorrilla *Persiles y Sigismunda*, recogida en la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, M^a de Quiñones a costa de Pedro Coello, 1640, pp. 125 a 148v. Ejemplar de la Biblioteca Nacional (signatura U/10342) digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2009: “En las sombras del ocaso/ Eolo de sus cavernas/ despide al Noto y al Austro,/ olas y sombras se encuentran” (*ibid.*, *Jornada Tercera*, p. 144).

¹⁴⁴ Juan Pablo Galucio Saloense fue autor de una obra titulada *Teatro y descripción del mundo y del tiempo*, que tuvo una edición traducida del latín, ampliada y comentada por Miguel Pérez, aparecida en Granada, en la imprenta de Sebastián Muñoz en 1614 (*apud* Jorge Antonio Catalá Sanz y Juan José Boigues Palomares, *La biblioteca del primer Marqués de Dos Aguas, 1707*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 126).

Ocasiona suaves dejos.
El que está de mí más lejos
Siempre más cercano está.

A todos pareció difícil la enigma, solamente a uno de la plebe que por afuera de los asientos oía lo que se conversaba, y así dijo con muy levantada voz que era el demonio, con que pensó haber conseguido el acierto. Algunos necios le envidiaron el desahogo,¹⁴⁵ teniendo por fácil el enigma cuando un hombre común desataba los nudos de su dificultad, y es que el imprudente solo atendió a la primera redondilla que metafóricamente comprende a lo que él había dicho. Pasado, pues, el alboroto que causó aquella respuesta volandera, dijo Marcelo:

Cosa de tanto rigor,
causa de tanto pesar
y que gustos sabe dar,
¿quién puede ser sino amor?

El yerro conoció Marcelo y así estuvo rendido a voluntad de Aurora para que le diera modos de satisfacerlo y le mandó decir un soneto a un clavel deshojado y dijo así:

Corto plazo te dio, beldad perdida,
el mayo alegre que tu flor maltrata,
pues borrando el carmín y sutil plata
en negras hojas te dejó teñida. 5
Imperio breve tu corona olvida,
pues quien vida te dio luego te mata
y solo tu vivir crüel dilata
hasta el principio mismo de tu vida.
El sol tus breves horas acelera, 10
el viento corta tu tronquillo verde;
tú en cenizas de hojas te deshaces,
pues si el sol quiere que tu pompa muera
dirás quejosa cuando así te pierde,
que no naciste, pues muriendo naces.

Quedó libre del cometido yerro Marcelo habiendo dado mucho gusto a los oyentes con su soneto y a Justino creo que le mereció mucha atención, pues no discurrió sobre el enigma con la eficacia que pudo en el soneto, pues dijo:

Aunque al peligro me entrego
del acierto que procuro,
yo en mi discurso aseguro
que explica el enigma al fuego.

¹⁴⁵ En los ejemplares aparece la errata “deseahogo”.

Muchos se holgaron de que errara y más Aurora, por mandarle cantar una sátira, que su voz era de las más célebres de Zaragoza, y viendo en él el deseo de todos y la voluntad de Aurora, tomó un laúd y cantó así:

*A una embozada*¹⁴⁶ *que se salió a bañar a Ebro*¹⁴⁷

Salió Lisbella una tarde
a gozar de la campaña
cuando el sol se iba corrido
por no mirarla.
Un amante la seguía 5
y cuando llegó a alcanzarla,
cosas la dijo ligeras
y ella pesadas.
Celos la pidió quejoso
y ella siempre se los daba 10
y, aunque enfadada, responde
desenfadada.
Díjole no la siguiera
porque mucho la cansaba
y por él andaba, y él 15
por ella andaba.
Fuese con intento entonces
de volver luego a encontrarla
porque de puro perdida
luego se halla. 20
Llegó a la margen del Ebro
y se desnudó bizarra
para templar en el río
cuerdas de plata.
Ya que se miró desnuda, 25
sin aire pero con gala,
por cubrir la nieve hermosa
se puso en aguas.¹⁴⁸
Rompió cristales la nieve
y aljófares la cercaban, 30
y, aunque en agosto, su pecho
perlas nevaba.
Volvió su amante y por verla
entre una zarza se enrama,
aunque otra vez por remedio 35
tomó la zarza.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Las embozadas son un tema recurrente de la poesía satírica, como en Quevedo. Es muy abundante también en la *Navidad* la presencia de las embozadas o las tapadas. Véase más adelante la nota al verso 138 de *La industria contra el peligro*. Igualmente las mujeres que bajan a bañarse al río son motivo poético recurrente ya desde la lírica tradicional.

¹⁴⁷ Utilización habitual de la preposición “a” sin artículo.

¹⁴⁸ Juego de palabras nieve-en aguas. La nieve de su piel se supone cubierta por enaguas.

¹⁴⁹ La expresión “tomar la zarza” no es del todo clara. La zarza, desde que en la tradición bíblica que arde sin consumirse y es el medio a través del cual Dios habla a Moisés, se toma como imagen del

Templó el incendio de amor
 bañándose en su templanza,
 pero su amante de gozo
 ya se bañaba. 40
 Saliose a enjuagar las perlas
 con rica y bruñida holanda,¹⁵⁰
 mas como nevó a sus ojos
 ya se enfriaba.
 Vistiose, y para su adorno 45
 sirven de espejo las aguas,
 mas pareció que en su aliño
 no se tocaba.
 Cubriose al manto vestida,
 pero como imaginaba 50
 que nadie la veia,¹⁵¹ entonces
 no se miraba.
 Salió su amante y amor
 los vuelve luego a su gracia,
 pasando apacible noche 55
 entre las ramas.
 Quiso amanecer el día
 y a su pelo le arrojaba
 una estrella el sol confuso
 no, sino el alba.¹⁵² 60
 Cuando los descubre Apolo¹⁵³
 la puente¹⁵⁴ de tablas pasan,

amor apasionado que quema y arde de continuo. En este sentido lo encontramos en otros autores barrocos como Salas Barbadillo: “venga prevenido de zarza, porque los achaques de nuestro oficio la han menester, advirtiendo que las que somos del jardín de Venus necesitamos de estar siempre en semejantes zarzas; traiga contrayerba, contra el veneno de los miserables amantes.” (Alonso Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado*, Francisco A. Icaza (ed.), Madrid, Ediciones de la Lectura, 1924, p. 97). El amante se esconde entre las zarzas para ver a la dama bañarse en el río y remediar así sus ansias amorosas; sin embargo, precisamente ese remedio le hace “tomar la zarza”, esto es, consumirse sin fin en la pasión amorosa. Como tal la expresión no se recoge en Correas aunque sí se cita en expresiones similares que pueden estar relacionadas con el asunto amoroso como conquista: “[...] ni tapia ni zarza. Quiere decir que a los hombres no bastan las paredes, bardas ni zarzas con que se cercan las heredades para que no entren en ellas” (*op. cit.*, p. 15). Quizá podría hacer alusión al refrán “Ni de zarza buen bocado, ni del escaso buen dado.” (Correas, *op. cit.*, p. 232) significando cómo el enamorado al ver a su amada siente como si tragase espinas.

¹⁵⁰ **holanda:** “Tela de lienzo mui fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica. Llamóse assí por fabricarse en la provincia de Holanda, por cuya razón se debe escribir con aspiración; aunque muchos la ponen sin ella.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁵¹ Debe hacerse sinéresis (ve/ia) para que el verso no resulte hipermétrico.

¹⁵² “No, sino el alba” es una expresión proverbial ampliamente repetida en la literatura de la época: “Hale parecido bien mi olor, talle, gusto y habla, y de mi amor está enferma. «¿Gozaisla? » «No, sino el alba.»” (Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, Allan Paterson (ed.), Cambridge, University Press, 1969, p. 63); “DON LOPE: ¿Es mujer?/ ALONSO: No, sino el alba./ ¿pues había de ser hombre/y estar conmigo casada?” (Lope de Vega, *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma*, ed. para la Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, fol. 76v.). Procedía esta expresión de un chiste folclórico recogido por Maxime Chevalier: “No es sino el alba, que anda entre las coles” (*Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, p. 214).

¹⁵³ Apolo se utiliza como metáfora del sol. *Vid. supra* nota 29.

aunque era el negocio suyo
de pocas tablas.¹⁵⁵

Los dos se despiden luego
por no dar nota a la fama,
y él se fue siempre fogoso
y ella mojada.

65

Más aplauso mereció con el yerro Justino que otros pudieran merecer con el acierto, y así de ahí se saca que vale más una buena satisfacción que un beneficio. Nerencio algún poco se divirtió con la suavidad de la voz, pues dijo así cesando los aplausos:

Si para adquirir la suerte
algo se ha de aventurar,
yo al riesgo me he de arrojar
declarando que es la muerte.

Luego mandó Aurora entregarle el laúd para que cantara alguna sátira, que también tenía estremada voz, y sin hacerse de rogar -que es disculpa del mal cantar-, dijo así:

¹⁵⁴ **la puente:** En la época podía tener género masculino o femenino. *D.A.* (s.v.) recoge muchas expresiones con este sustantivo en femenino como *puente levadiza* o *por la puente que está seco*. Se refiere al puente de tablas que se construyó sobre el Ebro cuando las riadas de febrero de 1643 arrasaron el puente de piedra, tal y como se puede ver en el cuadro de Martínez Mazo *Vista de Zaragoza* de 1647: “En 1643 se produjo una de las riadas más importantes de que hay noticia. El ímpetu de las aguas rompió dos arcadas del Puente de Piedra e inundó el antiguo convento de Predicadores, sito en el Paseo Echegaray. El edificio aún pervive, aunque no la lápida que se colocó para conmemorar el suceso y marcar la altura a la que llegó el agua. Nos queda, sin embargo, el relato de lo sucedido, escrito por un fraile de ese convento en el siglo XVIII [...]. De la rotura del puente de Piedra también tenemos un precioso testimonio, y es el cuadro de Juan Bautista Martínez del Mazo *Vista de Zaragoza*, pintado en 1647 y hoy en el Museo del Prado.” (Marisanchó Menjón Ruiz, *El Ebro desbordado. Una historia de las crecidas del río en Zaragoza*, Zaragoza, Gráficas Jalón, 2011, p. 7).

¹⁵⁵ Con “negocio de pocas tablas” se refiere a la expresión “hacer tablas”: “Phrase métaphorique, con que se significa, que algún negocio u dependencia que se solicitaba, se quedó dudosa o sin resolución, con alusión al juego de tablas.” (*D.A.*, s.v. tabla). Juega además con la alusión a “tabla” que está en la misma línea simbólica de la zarza con reminiscencias bíblicas aplicadas al asunto amoroso. Cuando llega el día los amantes son descubiertos y se van cruzando el puente de tablas pero dejando el negocio de sus amores en tablas, esto es, que ninguno de los dos obtienen ganancia pues “él se fue siempre fogoso/ y ella mojada”. También cabría interpretar simplemente la expresión como tomada de “poner en tabla” un negocio, es decir, entablar (cfr. Julio Cejador y Frauca, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, ed. de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, Serbal, 2008, s.v. tabla). Así vendría a decir que el negocio de sus amores es poco consistente o que no llega a buen puerto.

A un caballero que tenía fama de reciente cristiano y de celoso sufrido y salió a pasearse en un caballo tuerto¹⁵⁶, día de toros por el corro,¹⁵⁷ con muchos criados con libreas¹⁵⁸ de turcos y moros.

En un rocín entre abierto
y tuerto salió a la brida
un caballero encubierto,
pero él hizo, por mi vida,
salida de rocín tuerto. 5

La plaza galante pasa,
de criados asistido,
turcos, moros, y sin tasa,¹⁵⁹
y es tan noble que han salido
todos ellos de su casa. 10

Un maldiciente que ignoro,
viendo que todos le miran,
dijo por mayor decoro:
“Miren todos cómo tiran
porque es hombre el primer toro”. 15

Quiso correr atrevido
sin que el caballo supiera
su intento mal advertido,
y así quedó en la carrera
mal parado y bien corrido.¹⁶⁰ 20

Acuden los criados¹⁶¹ moros
a ayudarle con buen celo.
Hubo risas y hubo lloros,
mas cuando cayó en el suelo,
allí hubo mejores toros. 25

Los turcos con gran presteza
le limpian, y han advertido,
viendo en su gala estrañeza,
que las puntas¹⁶² del vestido

¹⁵⁶ Ya desde el título se anticipa la sátira con esa mención a que es judío converso o morisco (“reciente cristiano”) y la caracterización de su caballo tuerto (recuérdese el recurso del caballo como parodia de Rocinante). Así mismo la referencia al “día de toros” anticipa el motivo de los cuernos de personaje. La gran longitud del título cumple la función como de acotación (recurso muy dramático).

¹⁵⁷ **corro:** “El cerco que se hace de gente en forma redonda.” (D.A., s.v.). Por extensión se entiende cualquier lugar con forma de círculo como las plazas de toros.

¹⁵⁸ **libreas:** “El vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages y a los Criados de escalera abaxo [...]. Suélese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores. Covarrubias dice se llamó Librea por los muchos privilegios y libertades que gozan los que sirven a los reyes. [...] Por semejanza se llama el vestido uniforme que sacan las quadrillas de Caballeros en los festejos públicos.” (D.A., s.v.).

¹⁵⁹ **sin tasa:** Juego con el significado de la palabra “tasa”: “El aprecio formal que se da a las alhajas.” (D.A., s.v.). El caballero carece de valor a pesar de presentarse en la plaza rodeado de criados. También podría interpretarse “tasa” como “medida”, considerando así que la plaza estaba llena de moros y turcos “sin medida”, puesto que eran muchos. Además parece aludir al origen morisco de su familia en los versos siguientes “y es tan noble que han salido/ todos ellos de su casa”.

¹⁶⁰ Juego con los significados de “mal parado” y “corrido” (también con el significado de avergonzado. *Vid. infra* nota 163). “Parar” bien tiene una acepción específica en este caso relacionada con la equitación ya que se solía elogiar a los jinetes que “paraban” bien el caballo.

¹⁶¹ Sinéresis en “criados” para que el verso no resulte hipermétrico.

salieron de su cabeza. 30
Un toro salió a porfía
y a herirle no le llegó,
y fue, según se veía,
no porque le pareció,
sí porque le parecía. 35
Corrido¹⁶³ el buen caballero
se fue dejando el placer,
mas si bien lo considero,
el toro se fue primero
y él se comenzó a correr. 40

También a gusto de todos se desempeñó Nerencio y Solardo, sin haberse divertido mucho en la dulzura de su voz, dijo así:

Recelando el desempeño,
llego turbado a decir
que es agora en mi sentir
ese enigma el mismo sueño.

Premiado fue de Aurora, alabándole con semblante risueño su pensamiento, y verdaderamente, si bien se mira, comprende el enigma esta significación del sueño, pues dice el primer verso: “soy de sombras rey cautivo”, porque el sueño es rey en la noche de los hombres, a quienes tiene sujetos a su imperio, y merece título de rey por esta majestad que tiene en nosotros, como dice Homero, confirmándolo por tal: “*Somne rex omniumque Deorum, omniumque hominum*”.¹⁶⁴ Que sea en la noche es natural, pues el sueño perfecto ha de ser en esa hora porque en ella se acrecientan los vapores que suben del estómago a las partes superiores del cuerpo, los cuales, después hechos más fríos con el frío de la cabeza, descienden a la parte inferior a conciliar el sueño.¹⁶⁵ Aristóteles dice definiéndolo:

¹⁶² Juega aquí con el significado de puntas como cuernos.

¹⁶³ Juego de palabras con la acción de “correr” (“se fue corriendo/corrido”) y el significado de “corrido”: “Avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁶⁴ Sentencia de Homero, tomada de la *Iliada*. Recogida e igualmente transcrita en la *Polyanthea*, (s.v. *somnium, somnus*, p. 1079).

¹⁶⁵ Teoría de los vapores en la conciliación del sueño. Véase la parte del estudio dedicada al tema del sueño. Del mismo modo dice también Aristóteles en el mismo lugar: “*Somnus causatur ex vaporatione cibi, que vadit ad cerebrum & infrigidata descendit, & fit somnus, unde post cibum fortem sunt somni.*” (*Polyanthea*, p. 1080). Así mismo, Natal Conti o Comite, humanista italiano autor de *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, 1551) afirma, según lo recoge Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: “que fuese hijo de la noche, porque el umor noturno acrecienta los vapores del estómago que suben a las partes supremas del cuerpo, los cuales, después hechos más fríos con el frío del cerebro, decien abaxo, i assí engendran el sueño. I d’estos vapores nacen muchas formas de sueños por la variedad de manjares i regiones i tiempos i negocios impressos en la mente i temperamentos.” (*op. cit.*, p. 403).

*Somnium est passio naturalis & conventus caloris intrinsicus, vel naturalis reciprocatio facta est ex evaporatione vaporum a nutrimento ingrosata a frigiditate cerebri, propter salutem animalis tuendam.*¹⁶⁶

A mi intento califica para probar que el sueño perfecto ha de ser de noche, el tener por sabido y cierto que busca la quietud y el silencio, pues se advierte que el ruido y el alboroto son enemigos suyos, luego si en el día estos no se escusan, no será perfecto en el día. En la noche todos se sosiegan,¹⁶⁷ y así en ella será natural por no tener estorbos a sus descuidos.¹⁶⁸ Muchos hay que duermen después de la comida de mediodía, pero conocerán esos la imperfección del sueño si no experimentan su daño por la costumbre, pues dice Plutarco: “*Non bonus est somnus homini post*

¹⁶⁶ Al margen: *In libro “De somnio”*. Procede la cita de Aristóteles del *Secundum Librum de somno & vigilia*. (*Polyanthea*, p. 1078). La transcripción tan solo varía en las palabras: “ingrossata a frigiditate”, por lo que debe tratarse de un error en la reproducción del texto.

¹⁶⁷ El silencio es amigo de la noche, según lo explica Cesare Ripa a propósito del emblema del dios del silencio: “Se pinta joven porque es en estos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representaban a Arpócrates como un joven con alas y con el rostro negro pues, el silencio, como dicen los poetas, es amigo de la noche.” (Ripa, *op. cit.*, p. 315).

¹⁶⁸ Sueño-silencio-quietud. El sueño va asociado siempre al silencio y a la calma por lo que tradicionalmente se asemeja a la muerte. Así Homero en la *Odisea*: “*Suavissimus morti proxime similis.*” (*Polyanthea*, p. 1079). También a esta cita de Homero y a las de otros autores se refiere Herrera en sus anotaciones al soneto XVII de Garcilaso: “I declara Plutarco, en la *Consolatoria a Apolonio*, que Omero llamó al sueño ermano de la muerte por la semejanza que tienen, porque los mellizos muestran grande similitus. [...] Eustacio llamó al sueño *pequeños misterios de la muerte*. I piensa el mesmo Eustacio que el sueño prudentemente fue llamado ermano de la muerte porque el uno i otro hazen descansar i deponer el trabajo, porque la muerte aparta l’alma i el sueño la comprime, i aquélla arrebatada de todo punto el sentido i éste lo suspende a tiempo.” (Herrera, *op. cit.*, p. 402). “Natal Comite dize que el sueño fue hijo de la noche, y del Herebo, y los antiguos dixeron que sus hermanas eran las esperanças, y otros le añadieron a la muerte, por hermana, Petrarca dixo que era su pariente: «*Il somno e veramente qual soum dize,/ Parente di la morte*». Mas Séneca arrima más el parentesco, y dize que es hermano: *Frater durae languidae mortis*. Cicerón le llamó, *imago mortis*, imagen de la muerte, lo mesmo dixo Ovidio: *Stulte quid est somnus, gelidae nisi mortis imago?* (Qué piensas, necio, que cosa es el sueño, sino un retrato de la helada muerte?). Y confórmase con esto el dicho de Sylio Italico: *Nox similes mortis dederat placidissima somnos*. La noche placentera les dio sueños./ Muy semejantes a la mesma muerte. Muchos llamaron al sueño Morfeo, así lo llamó Camoes en sus *Lusiadas*, cant. 4, estancia. 68. Porque tanto que lasso se adormece,/ Morfeo en varias formas lhe [*sic*] aparece. Aristóteles dijo, que era el sueño un medio entre vivir, y morir: *Somnus videtur esse medium, inter vivere & non vivere*. Hizo Aristóteles un libro, que le intituló, *de somno & vigilia*, y entre otras difiniciones que da al sueño, dize que es *ligamentum omnium sensuum*. Un estar cerradas las oficinas de los sentidos, sin poder obrar, que es a modo de lo que dijo san Clemente Alexandrino. *Dormentis huminis nullus est usus*. No obra cosa ninguna el hombre que duerme, y por eso dijo Avicena, que el sueño era una cosa, *in qua anima convertitur ab exterioribus ad interiora*. Eurípides dijo que era un olvido de los trabajos, alivio de las penas y un saynete, y farsa, con que se saborean los cuydados y porque parecen los versos de Garcilaso de la Vega imitación de Eurípides, los pondré aquí: «o natura, quan pocas obras cojas,/ en el mundo son hechas por tu mano,/ creciendo el bien, menguando las congoxas./ El sueño diste al corazón humano,/ para que al despertar más se alegrasse [...]» (Fray Baltasar de Vitoria, *op. cit.*, pp. 573-574)

prandio".¹⁶⁹ Y Galeno dice: "*Post prandium dormire, parvum aut nihil*".¹⁷⁰ Llámale cautivo la prudente Aurora porque, como tengo dicho, se engendra dentro del hombre¹⁷¹ y no es capaz de salir de él, y así como siempre está retirado en su cuerpo,¹⁷² le llama cautivo con propiedad. Prosigue diciendo: "vencer al hombre es mi acierto" porque no tiene otro acierto para ser sueño como vencer al hombre quitándole los sentidos, como explica Avicena: "*Est somnus privatio dispositionis*

¹⁶⁹ Desaconseja la siesta. En la *Polyanthea* se recoge la misma afirmación, pero no atribuida a Plutarco sino a Plauto (debe ser un error de Aguirre): "*Non bonus est somnus homini de prandio*". (*Polyanthea*, p. 1079). La cita siguiente de Galeno sigue en la misma línea y probablemente de ella derive el dicho latino "*Post prandium dormire, post caenam mille passus ire*". Las reflexiones médicas o científicas de la época sobre la conveniencia del sueño tras la comida parten de la Antigüedad, según se puede ver en las consideraciones que a este respecto hace Francis Bacon en su obra, escrita en 1623, *Historia vitae et mortis*: "*Somnus post prandium, ascendentibus in caput vaporis non ingratis [...] spiritibus prodest, sed ad alia omnia, quae ad sanitatem pertinet, gravis est et noxius*" (*apud Works of Francis Bacon. Part 4*, London, Kessinger, 2003, p. 582).

¹⁷⁰ No he localizado la cita textual tomada de Galeno pero Vitoria dice (*op. cit.*, p. 580) que "de los provechos y utilidades que causa el sueño a la vida humana, dicen grandes excelencias los Médicos. Testigos son Avicena, Galeno y otros muchos." Remite a "Galeno, lib. 3 *de caus. pulsuum*. cap. 9" al margen. En esa página y en la siguiente, habla sobre el sueño como hecho fisiológico en el que se reproduce lo vivido durante el día, y propone como ejemplo el sueño del perro, interpretado por Petronio Arbitro: "Pues el perro aya andando el día en sus correrías a caça, corriendo y ladrando, y haziendo sus presas: viene a la noche fatigado y molido, echase descasadamente a dormir, y como aquellas especies, que por el día cobró, fueron tan eficaces, después, quando está durmiendo, se le representan entre sueños, y suele despertar ladrando y arremetiendo, pensando que tiene la presa entre las manos, como los dixo Petronio Arbitro: *Et canis in somnis leporis vestigia latrat*." (p. 580-581). Galeno explica el sueño como fenómeno fisiológico y así lo recoge Herrera en sus *Anotaciones a la Égloga II de Garcilaso*: "Escribe Galeno en el 2 de *Temperamentos* i en el 2 de *Locis affectis*, que proviene el sueño de la repleción de las venas del cerebro con los vapores fríos o úmidos del mantenimiento, o de la bebida, o del fármaco, i esta repleción se haze en torno de aquella admirable travazón i coligadura de las arterias en los panículos del cerebro o venas de las sienes; i mayormente nace del enfriamiento de los espíritus cerca del corazón i de los órganos de los sentidos; i entonces se entorpecen todos los sentidos, i sola la mente, no enlazada con algún órgano, se fatiga i congosa con los ensueños que finge, présaga de lo futuro. D'esta manera, subiendo los humos i vapores úmidos a la cabeça, quando duerme alguno, i cerrando las vías por las cuales descenden los espíritus, vienen a ligar los sentimientos de suerte que entonces el animal no exerce alguna obra según su naturaleza, mas sólo se cría i sustenta, i después que son gastados aquellos umores, torna en él la razón perdida i puede obrar según ella." (*op. cit.*, p. 808).

¹⁷¹ El sueño como hecho fisiológico y no como algo ajeno al hombre es la concepción que se tiene del fenómeno onírico desde la tradición aristotélica, según hemos visto en la nota anterior (*vid.* Emilio Suárez de la Torre, "El sueño: naturaleza y mecánica" en su artículo "El sueño y la naturaleza onírica en Aristóteles" en *Cuadernos de Filología Clásica*, 5 (1973), pp. 291-297). Véase también para estas cuestiones el capítulo VIII del libro VII dedicado al sueño de la obra de Vitoria (*op. cit.*, pp. 562-586). Mirabelli analiza desde el sueño de los dioses hasta el sueño como algo propio de los animales, producido en éstos por fenómenos fisiológicos, según lo afirman, entre otros Avicena y Aristóteles, respectivamente: "*Somnus est quies animalium virtutum, cum intentione naturalium.*"; "*Somnus est impotentia sentiendi [...] Somnia non sunt missa a Deo, quia animalia somniat*" (*Polyanthea*, pp. 1078 y 1080).

¹⁷² De la misma opinión es Luis Vives: "El descanso, la soledad, y el silencio invitan al sueño, pues entonces la bilis reposa y los humores se refrescan. [...] en efecto, el que duerme no se distrae por las operaciones de los sentidos y está fatigado. Por lo cual todas las facultades del alma ceden el puesto a la nutritiva. Con primor dijo Plinio Segundo que el «sueño es el retiro del espíritu hacia su mismo centro»" (Vives, *El alma y la vida*, Ismael Roca (ed. y traductor), Valencia, Adjuntament, 1992, pp. 184-185).

animi & privatio sensuum".¹⁷³ Dice el tercer verso: "en donde él está más muerto, no deo de estar más vivo", porque para ser sueño es preciso que esté el hombre muerto. Tómase por la privación de los sentidos o por la semejanza que tiene el dormido a la muerte,¹⁷⁴ como dice Tertuliano: "*Somnus est speculum mortis*",¹⁷⁵ y como dice Menander: "*Somnus mortis premeditatio est*".¹⁷⁶ Virgilio: "*Dulcis est alta quies placideque similime morti*".¹⁷⁷ Cato Mayor: "*Nihil est simile morti quam somnus*".¹⁷⁸ Y Calderón de los cómicos:

Y yo vengo cuando yace
en el sepulcro del sueño
toda mi casa cadáver.¹⁷⁹

¹⁷³ Así lo recoge la *Polyanthea*, p. 1078. Las citas de Avicena sobre estas consideraciones acerca del sueño aparecen en la mayoría de las colecciones de sentencias, como en la de Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias*, Sevilla, Juan de León, 1595, p. 118.

¹⁷⁴ La semejanza del sueño con la muerte se repite hasta la saciedad, en la *Navidad* y en la literatura de la época. Véanse las notas a los versos 2967 de *El engaño en el vestido* y 1791 de *El príncipe de su estrella* en las que se reproduce esta misma idea. Para el desarrollo de esta idea en otros autores vid. *supra* nota 168.

¹⁷⁵ La cita es de la obra de Tertuliano. Concretamente pertenece al capítulo XLIII del libro *De anima*. Existe una edición moderna en español de esta obra: J. Javier Ramos Pasalodos (ed.), *Acerca del alma*, Madrid, Akal, 2001.

¹⁷⁶ El autor de la cita es Menander, no Mernander, como aparece en los originales, y dice: "*Somnus mortis prameditatio est*". (*Polyanthea*, p. 1079). Se refiere como Menander a Menandro, el comediógrafo griego.

¹⁷⁷ Al margen: *In libro De anima. In libri 6 "Aeneida"*. La primera referencia es al libro de Aristóteles titulado *De anima* (W.D. Ross (ed.), Oxonii: E. Typographeo Clarendoniano, 1979). En la *Polyanthea*, p. 1079: "*Dulcis & alta quies, placidaque, simillima morti*", de Virgilio, *Aeneida*, lib. 6.

¹⁷⁸ La cita se atribuye a Catón el Mayor en el diálogo ciceroniano *De senectute*. La recoge Herrera en sus anotaciones: "Catón, en el *De la senectud*, imitando a Xenofón en el 8 *Libro de la criança de Ciro*, dize, hablando a Cipión i Lelio: *Iam vero videtis nihil morti esse tam simile, quam somnum*" (*op. cit.*, p. 403).

¹⁷⁹ Al margen: Par. I, fol. 122 en la comedia de *Mejor está que estaba*. No cita aquí Aguirre la obra que aparece en la *Primera Parte de comedias de Calderón* (Madrid, viuda de Juan Sánchez a costa de Gabriel León, 1640; también aparece en la *Primera Parte de comedias* editada en Madrid en 1636, reproducción facsímil de D.W. Cruickshank y J.E. Varey, London, Gregg-Tamesis Books, 1973) que lleva por título *Peor está que estaba*. Se trata, por tanto, de dos comedias diferentes, ambas del periodo en el que Calderón fue soldado en Milán y en Flandes, datadas en 1630 (*Peor está que estaba*) y 1631 (*Mejor está que estaba*) (*apud Teatro escogido de don Pedro Calderón de la Barca*, edición de la Real Academia Española, Tomo I, Madrid, Rivadeneyra, 1868, p. CL). La segunda, a buen seguro, fue una versión que circuló como suelta y de la que se conserva un ejemplar en pliego suelto de Barcelona, Surià y Burgada, sin fecha, aunque datado por Antonio Palau y Dulcet en 1770 (*Manuel del librero hispanoamericano*, Tomo 3, Barcelona, Librería Palau, 1948-1987, p. 50). Posteriormente, en el año 1652, en la edición de la *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España*, impresa por Domingo García Morras, a costa de Juan de San Vicente, se incluye la comedia *Mejor está que estaba*, que es, sin duda, la edición que maneja Aguirre, un argumento más, por tanto, para afirmar que el autor es del Pozo y Felices (*apud Pedro Pascual*, "Los editores de Calderón y la industria editorial española en el siglo XVII" en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Vol. I, Zaragoza, Reichenberger, 2002, p. 719). Los versos completos pertenecientes a esta versión son "y así vengo, cuando yace/ en el sepulcro del sueño/ toda mi casa cadáver." (comedia LXIX, *Mejor está que estaba*, Jornada II. El ejemplar puede consultarse en la *Biblioteca Virtual Cervantes*, fol. 121v.).

Dice que está más vivo cuando el hombre más muerto porque el sueño necesita que duerma el hombre para ser sueño, y así le llama vivo cuando goza de su posesión. Dice el quinto verso: “Nocivo mi engaño ya ocasiona suaves dejos”, porque muchas veces es dañoso, mas causa suavidad y placer a las mañanas, como dice Eurípides: “*Suavissimus palpabris accedit somnus ad aurora*”¹⁸⁰. Y la razón es que como entonces ya está el hombre al último sueño, siempre se advierte menos dormido que al primero, y así muchas veces tiene sentido y con él puede gozar del gusto del sueño, que en la noche, como está privado de todos, no puede conocer su descanso ni gozar de su alivio, como dice Aristóteles: “*Somnus est impotentia sentiendi, propter excessum vigilandi*”.¹⁸¹ Llámase dañoso porque causa algunos daños considerables si es mucho, como dice el *Eclesiástico*:¹⁸² “*Ubi multa sunt somnia plurime sunt vanitates*”. En el mismo: “*multas curas sequuntur somnia*”. Y aún no solamente es dañoso al alma, sino también al cuerpo y a la hacienda, porque con él se entorpecen los sentidos y se confunde el entendimiento, como dice Platón: “*Somnus multus neque corporibus, neque rebus, neque animis interest*”.¹⁸³ Y verdaderamente aquel que más duerme goza menos de la vida y, amándola naturalmente, todos habíamos de aborrecer al mucho sueño para gozar lo que deseamos, como dice bien a mi intento Platón: “*Quod plurimis oris vigilamus, plurimis oris vivimus*”.¹⁸⁴ También Ovidio los llama necios y desdichados a los que duermen mucho, porque aquella parte superflua pierden de la vida y pierden de saber, y así dice:

¹⁸⁰ La cita procede concretamente de Eurípides, *Rhesus* (vv. 554-556): “*demulcet vero oculorum sedem / somnus: dulcissimus enim obrepit / palpebris versus auroram*”, y aunque no se cita en la *Polyanthea*, sí se menciona en otros repertorios de sentencias, como las del Evorense, *Sententiae et exempla et probatissimis scriptoribus collecta, et per locos comunes digesta per Andream Eboensem* (Brixiae, Bartholomeum Fontanam, 1612, p. 279): “*Suavissimus palpabris accedit somnus ab aurora, Eurip. In Rhes.*”; o el de Etienne Bellengard, *Sententiarum volumen absolutissimum, a Stephano Bellengardo Lemovico* (Lugduni, Ioannes Tornaesius, 1559, p. 563).

¹⁸¹ Textualmente recogida la cita en la parte de la definición de *somnium* de la *Polyanthea* (p. 1078).

¹⁸² En los originales aparece abreviado “*Eclesiast.*”. La cita pertenece al versículo 6 del capítulo 5 del *Eclesiastés*: “*pues de la muchedumbre de los cuidados nacen los sueños, y de la muchedumbre de las palabras, los despropósitos. Teme, pues, a Dios*” (*La Biblia, Antiguo Testamento*, vol. III, Madrid, Editorial Miñón, 1971, p. 1194). La tradición del sueño como algo dañino y engañoso aparece ya en los autores clásicos, en Macrobio (*Comentario al sueño de Escipión*), Cicerón (*República*) y en la *Odisea* y la *Eneida* (vid. Rocío Olivares Zorrilla, “Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz” en *Asociación Internacional de Hispanistas Web*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, pp. 2-3).

¹⁸³ En la *Polyanthea* se recoge una cita muy parecida, atribuida a Plato (Platón): “*Somnum multum neque corporibus, neque rebus, neque animis, neque gerendis conducere affirmabat.*” Procede del lib. 7 *De legibus*. (*Polyanthea*, p. 1080). Parece tratarse de una versión de la misma cita. En los originales aparece “*Plauto*”, lo que es claramente un error ya que el autor de la cita es Platón.

¹⁸⁴ Al margen: *In libr. 5 De legibus*. Se sobreentiende de Platón. La cita debe proceder del mismo libro que la anterior.

*In foelix tota quicumque quiescere nocte
sustinet & somnos proemia magna vocat.
Stulte, quid est somnus? Gelida nisi mortis imago,
longa quiscendi tempora fata dabunt.*¹⁸⁵

Prosiguiendo remata la sabia Aurora a su enigma y dice: “El que está de mí más lejos/ siempre más cercano está”. Este es un modo de hablar con encontradas razones que adorna mucho una poesía y en los equívocos y enigmas resplandece más que en otro género de verso.¹⁸⁶ Con propiedad declara que está más cercano al sueño el que está más lejos pues es evidente que antes halla el sueño el desvelado que no el vicioso en el letargo, -¡cuántos por mucho dormir no duermen cuando quieren! Y es que duermen en un año para seis-, y el valor del hombre no puede resistir tan cruel enemigo porque lo tiene dentro de sí y le hace guerra dentro su cuerpo.¹⁸⁷ Mas no hay más razones para ponderar sus daños ya que le he dado título de enemigo como la experiencia misma, porque veremos que a un hombre sano, robusto, joven, gallardo, lo busca, lo solicita, lo desea, teniéndolo con su placer regocijado, divertido con deleitosos y agradables sueños, mostrándole ciudades, fuentes, paseos, ríos y ostentosas grandezas. Pero llegue este por su desdicha a una enfermedad peligrosa, a una calentura abrasante, a un dolor insufrible, a una pena continua. Entonces lo deja, lo desampara, faltándole en el mayor trabajo y en la más urgente necesidad, y nunca llega, sino que sea a fuerza de remedios, a violencias de bebidas que en el cuerpo humano lo atraen y tan violento como lo conocerá el paciente. En esta ocasión no le muestra ensueños, deleites, paseos, mandos, ciudades, sino penas, riesgos, inquietudes, peligros, confusiones. ¡Mira qué buen amigo! Bien parecido a muchos de estos tiempos, pues en la mayor grandeza, en la salud perfecta buscan, solicitan y granjean, pero si esta falta ni aun una vista de cumplimiento no te harán si no es que sea por su interese propio. Prudencia es grande el escoger buenos amigos y a estos no mirarlos, ni oírlos, que engañan con las palabras dulces y cariñosas.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Al margen: *In libr. ?* (resulta ilegible en los ejemplares ya que el número presenta un borrón) *Alegia*. “Ovidio. *Amor. Libr. 2. Elegia 9*”. Textualmente recoge el testimonio la *Polyanthea* (p. 1079).

¹⁸⁶ Nótese la reflexión de Aguirre sobre el género del enigma y su predisposición para los juegos de palabras.

¹⁸⁷ El sueño como realidad fisiológica, emparentado con el *bellum intestinum*. (Vid. *supra* nota 170 y 171).

¹⁸⁸ El sueño como un amigo interesado que huye de la enfermedad. Se relaciona aquí con el tema de la prudencia, pues es “prudencia grande escoger buenos amigos”, como ya afirmara anteriormente Gracián en algunos de sus aforismos: “Amigos de elección. [...] Saber usar de amigos. Hay en esto su

Cinco diferencias de soñar pone Landino.¹⁸⁹ Las tres son verdaderas y las dos falsas. Las verdaderas se llaman sueño, visión y oráculo.¹⁹⁰ Sueño es cuando soñamos la verdad más obscuramente que no se entiende sin intérprete, como a Polícrates, rey de Samo, le sucedió soñar que el dios Júpiter le elevaba y Febo le ungía y le pronosticaron lo que le sucedería por aquel sueño, lo cual experimentó.¹⁹¹ Visión se dice cuando entre sueños vemos alguna cosa que después acaece, como lo que soñó Alberto Magno y fue que se ahogaba un niño entre las olas de un crecido río y a la mañana vio a su madre llorando la desdichada muerte de su hijo.¹⁹²

arte de discreción” (Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* en *Obras completas*, ed. de Luis Sánchez Lailla, *op. cit.*, pp. 256 y 257).

¹⁸⁹ Al margen: *Cant. 26. De inferno*. Las cinco diferencias de soñar las expone Cristoforo Landino en sus comentarios a propósito del *Canto 26* del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante: “La edición de la *Divina Comedia* publicada en Florencia en 1481 y comentada por el humanista Cristoforo Landino, nació de la conjunción de aspectos culturales, históricos, políticos y, sobre todo, se pudo llevar a cabo gracias al apoyo de la familia más importante de la época, Los Médicis. [...] Landino no sólo había bebido las ideas platónicas de Ficino, sino que había recibido influencias platónicas desde su juventud. Este comentario, que Landino comenzó a escribir en 1480, fue publicado el 30 de agosto de 1481 por el alemán Nocolò di Lorenzo della Magna, y, en su conjunto, fue la obra más importante de la cultura *quattrocentesca*. Además de representar un comentario totalmente renovado del poema de Dante, el comentario de Cristoforo Landino fue importante también por su riqueza lingüística.” (Antonio Sánchez Soler, “La *Divina Comedia* de Dante ilustrada por Sandro Botticelli” en *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV(2004), p. 91). La obra de este autor fue publicada por primera vez en 1481 y tuvo otras reediciones, como la de Venecia, por Bernardino Benagli e Matteo Codeca, en 1491 (*vid.* P. Scapecchi, “Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la *Commedia*” en *Sandro Botticelli pittore della “Divina Commedia. Catálogo de la exposición*, Vol. I, Milán, Skira, 2000).

¹⁹⁰ La distinción entre los diferentes tipos de sueño sigue fundamentalmente a Macrobio que, a su vez, sigue las obras de Artemidoro (*Oneirocritica*) y de Cicerón (*De divinatione*): “Todo sueño puede clasificarse bajo cinco tipos principales: el sueño enigmático, en griego *oneiros*, en latín *somnium*; en segundo lugar, la visión profética, en griego *horama*, en latín *visio*; en tercero, el sueño oracular, en griego *chrematismos*, en latín *oraculum*; en cuarto lugar está la pesadilla, en griego *enypnion*, en latín *insomnium*; finalmente la aparición, en griego *phantasma*, que Cicerón, cuando tiene la oportunidad de usar la palabra, llama *visum*.” (Macrobio, *Oeuvres complètes*, JJ. Dubochet *et al.* (eds.), París, Garnier Frères Librairie, 1850, pp. 87-88 *apud* R. Olivares Zorrilla, *op. cit.*, p. 3).

¹⁹¹ Polícrates, rey de Samo, deseaba partir hacia Persia, sin embargo, los oráculos y adivinos no eran partidarios de que hiciera el viaje. Entonces la hija de Polícrates soñó que su padre se elevaba en el aire, arrebatado por Júpiter y ungido por el Sol. Polícrates tomó el sueño como un buen presagio y emprendió viaje hacia Persia. Cuando llegó el rey Orestes lo detuvo y ordenó que fuera crucificado de inmediato, con lo que se cumplió la profecía de verse elevado hacia el cielo y ungido por el Sol. Recoge esta historia la *Antología de cuentos de la Literatura Universal* recopilada por Menéndez Pidal y Elisa Bernis, Michigan, Universidad, 1953, p. 27. Los originales muestran la frase “Júpiter le lavaba” que debe ser un error por “le elevaba” por el sentido del relato mitológico.

¹⁹² Al margen: *Philosophia de su seb. Lib. 2. Cap. 33*. No he hallado ninguna referencia al citado sueño premonitorio de San Alberto Magno ni a la obra citada al margen, aunque podría tratarse de la obra titulada *Philosophia pauperum*, que vino a ser un compendio de sus tratados. Este santo del siglo XIII tuvo en su juventud una visión mariana en la que la Virgen le instaba a no abandonar sus estudios puesto que tendría mucha memoria, la cual perdería en la vejez, poco antes de morir. El relato de esta visión y de otras está recogido en una de sus numerosas obras. Entre ellas destaca el tratado *De somnio et vigilia* en el que recoge estas cuestiones sobre sueños, oráculos y visiones a propósito del comentario de la obra de Aristóteles del mismo nombre (*vid.* Quevedo destaca en su obra *Sueños* la faceta profética de San Alberto Magno como alquimista que fue: “Además de Raimundo Lulio y los citados, fueron maestros de la alquimia [...] Pitágoras, Avicena, Alberto

Oráculo es cuando durmiendo parece que alguno habla con el dormido y dice lo que después sale verdad, como aquel que soñaba¹⁹³ que estaba hablando con un grande amigo suyo ausente y a la mañana, cuando despertó, lo halló en su aposento.

Las dos especies de soñar falsas son ensueño y fantasma. Estas son cuando soñamos cosas imposibles y engañosas, por la abundancia de los vapores que suben al cerebro, como que volamos, que caemos o estamos a la punta de un tejado. Pero cuando tenemos el alma libre de pensamientos y el cuerpo no agravado de manjares,¹⁹⁴ acaece que nuestra alma se declara en alguna manera de los corporales lazos y obrando conforme a su naturaleza, que es divina, puede adivinar lo venidero, y esto suele ser los más ordinario en el sueño de la mañana porque entonces, hecha ya cocción de los manjares, está el cuerpo más libre de pesadumbre, como dice Ovidio: “*Namque sub aurora iam dormitante lucerna, somnia quo cerni tempore vera solent*”.¹⁹⁵

Magno, Aristóteles, etc.” (Quevedo, *Sueños*, Cejador y Frauca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 157). Las obras completas de Alberto Magno fueron publicadas en Lyon en 1651 (21 volúmenes, editados por el Padre Peter Jammy, O.P.) y en París, entre 1890 y 1899 (38 volúmenes, publicados bajo la dirección del Abad Augusto Borgnet, de la diócesis de Reims) (*apud Enciclopedia católica* en <http://ec.aciprensa.com/a/albermagno.htm>, s.v. San Alberto Magno).

¹⁹³ En el caso que ofrece Aguirre en realidad hay una mezcla del sueño propiamente denominado oráculo y una visión, puesto que el sueño que tiene durante la noche acaece en realidad a la mañana siguiente. Era frecuente en la teoría de los sueños que se pudiesen “combinar las características de más de una clase. El sueño de Escipión es un *oraculum*, porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio* porque revela verdades auténticas [...]” (C. S. Lewis, *La imagen del mundo (introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 49).

¹⁹⁴ Como venimos viendo, en las distintas teorías sobre el sueño, el mucho comer produce pesadillas y falsos sueños. Sobre toda la tradición teórica acerca del origen de los distintos tipos de sueños véase el capítulo “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba” incluido en el libro de Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño* (Barcelona, PPU, 1987, pp. 137-178). Véase también para todas estas cuestiones del origen de los diversos tipos de sueños A. J. Cappelletti, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México, FCE, 1989. En estas líneas se desarrolla la concepción del sueño ligado a la ingestión de alimentos que parte ya de Aristóteles y es recogida y comentada por muchos autores como Cardano: “del fenómeno del sueño parte de un análisis crítico de la que dio de él Aristóteles en su *Sobre el sueño y la vigilia*. Para este último, como se encarga de recordar Cardano, el sueño es una cierta afección del sentido común; [...] Respecto a la causa física que produce el sueño, Aristóteles es igualmente claro: la causa está en el proceso de digestión de los alimentos. Éstos, al llegar al lugar en donde se produce su asimilación, provocan una especie de vapor cuya tendencia motriz es ascendente hacia las venas en donde se convierte en sangre y termina en el corazón. Pues bien, según lo que dice Aristóteles, el sueño se provoca por la licuefacción y posterior descenso de los vapores que genera la digestión por su enfriamiento.” (José Manuel García Valverde, “El galenismo crítico de Girolamo Cardano: Análisis de la presencia de Galeno en el *De immortalitate animorum*” en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LIX, nº 1 enero-junio (2007), pp. 53-54).

¹⁹⁵ La cita pertenece a la Epístola XIX de Ovidio. Así la he localizado en el volumen Ovidius, *Opera omnia*, J. A. Amar (ed.), París, Eligius Lemaire, 1820, p. 358. Versión digitalizada por la Universidad de Oxford.

De estos sueños hay cinco causas, dos intrínsecas y una extrínseca, divina y diabólica.¹⁹⁶ Las dos intrínsecas se dividen en corporal y animal. La corporal es la que nace de la disposición o temperamento del cuerpo porque los sanguíneos sueñan en claveles, los flemáticos en navegaciones, los melancólicos en obscuridades y llantos, los coléricos en pependencias.¹⁹⁷ La animal depende de las pasiones del alma y se forma de cosas que atendió el pensamiento desvelado, como enseña san Gregorio Niseno y Rafael de la Torre.¹⁹⁸ La extrínseca es cuando el pensamiento del dormido se mueve por algún agente intrínseco, como enseña Aristóteles. La divina es la que viene por mano de Dios, como el que presente tenemos en Zaragoza de aquel mancebo de Calanda que soñaba que Nuestra Señora del Pilar le curaba la pierna

¹⁹⁶ Al margen: Aristóteles, *De anima*. En dicha obra no se localiza tal referencia pero la teoría que aquí expone sigue en la línea del pensamiento aristotélico (cfr. *supra* nota 181). Santo Tomás de Aquino, siguiendo a Aristóteles, establece estas dos causas intrínsecas del sueño y dos extrínsecas: “A través de las causas internas por las cuales viene a la imaginación del hombre, mientras duerme, las cosas en que su pensamiento y efecto se detuvieron mientras estaba despierto. [...] Otras veces las causas intrínsecas son de orden corporal, y es que por la interior disposición de nuestro cuerpo surgen en la fantasía movimientos conforme con ella. En cuanto a las causas exteriores de los sueños son también de dos clases corporales y espirituales, corporales en cuanto que la imaginación del que duerme se siente afectada por el aire de la estancia o por el influjo de los cuerpos celestes, de tal modo que aparecen en su interior ciertas representaciones fantásticas en conformidad con la disposición de esos cuerpos celestes. La causa espiritual es a veces Dios, que, por ministerio de los ángeles, revela en sueños alguna de las verdades a los hombres”. (Santo Tomás, *Suma de Teología*, Vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p.134). Cfr. *infra* nota al pie 200.

¹⁹⁷ Los distintos tipos de sueños se relacionan con los humores en toda la tradición médica desde la Antigüedad. Los cuatro tipos de humores dominantes en el cuerpo humano, según expone Huarte de San Juan en su *Examen de Ingenios* (ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989), determinaban un tipo de temperamento en función del humor predominante en cada individuo; así el predominio de sangre determina el temperamento sanguíneo, la flema el flemático, la bilis negra el melancólico y la bilis amarilla el colérico. Y, a su vez, cada uno de estos humores podía ser caliente, frío, húmedo o seco. Así, no es de extrañar que si, como refería Aristóteles, el sueño es provocado por una combinación de vapores fríos y calientes que influyen en la sangre, sea el predominio de un tipo de humor en la sangre la que determine igualmente el tipo de sueño. De este modo se explica que el temperamento sanguíneo sueña con el color rojo de la sangre tomando la forma onírica del clavel carmesí; que el flemático, que prefiere el frío y la humedad, sueña con el mar y las navegaciones; el melancólico, de temperamento seco y frío, se inclina a las ensoñaciones oscuras y de llanto; y que los coléricos, con tendencia al humor caliente y húmedo, estén más predispuestos a las pependencias tanto en la vida real como en el sueño.

¹⁹⁸ La cita de Gregorio Niseno aparece en la *Polyanthea*: “Gregorio Niseno: “*ut in terra humida, radiis folis calidioribus, calefacta, vapores quidam nebulosi ex alto excitantur: Sic fit prope ad eundem modum in nostra terra...*” De su obra *Maxim. Serm. 29*” (p. 1080). Fray Rafael de la Torre, prior del convento de San Esteban, fue un dominico vinculado con la enseñanza de la universidad de Salamanca en el último tercio del siglo XVI, y dedicado fundamentalmente al tomismo: “El maestro Rafael de la Torre, dominico, es autor de dos tomos sobre la *Secunda Secundae* desde la cuestión setenta y ocho, hasta la 100” (Fray Juan López, *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su orden de Predicadores*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613, p. 417). Quizá Aguirre maneje directamente la obra de este autor de la que he podido localizar un ejemplar en el registro de la Biblioteca del VII Duque de Medinaceli (*apud* M^o Carmen Álvarez Márquez, “La biblioteca de don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII Duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673)” en *Historia, instituciones y documentos*, n^o 15(1988), p. 375).

que tenía rompida y se halló con ella a la mañana.¹⁹⁹ La diabólica depende del demonio, que concitando los humores del cuerpo o aplicando a la fantasía por el movimiento local las figuras de las cosas de que se hace la significación o propia o simbólica, según Santo Tomás,²⁰⁰ que habla con excelencia deste tratado, a quien dejo la grande materia destes sueños diabólicos.

La interpretación de sueños según Plinio²⁰¹ la enseñó primeramente Anfión, aunque Trogo Pompeyo²⁰² lo atribuye a Josef, hijo de Jacob. Otros dicen haber sido

¹⁹⁹ Hace referencia a la leyenda aragonesa del famoso milagro de Calanda. En el pueblo turolense nació Miguel Juan Pellicer, apodado “el cojo” tras sufrir un accidente al volcar el carro de trigo que él mismo conducía. Como consecuencia del accidente pierde la pierna derecha y se ve obligado a mendigar a las puertas de la Basílica del Pilar. Con gran fervor asiste a misa todos los días y unta su muñón con la cera de las velas encendidas en honor de la Virgen. En el año 1640 decide regresar a su pueblo natal. El mismo día de su regreso, mientras dormía, sus padres descubrieron que bajo la manta que le cobijaba salían dos piernas, una de ellas entera pero con la marca de la amputación. Al despertar el joven relató cómo había soñado que se encontraba en la basílica del Pilar untándose el muñón de cera como hiciera en los años anteriores. Se levantó constancia notarial para autentificar el suceso como verdadero, la cual se conserva aún en un documento de ocho páginas conocido como el *Protocolo de Mazaleón*. El Arzobispo Pedro Apaolaza actuó como juez en un largo proceso canónico para autentificar la veracidad del que se conoce como el milagro más importante de los atribuidos a la Virgen del Pilar. Para todas estas cuestiones del milagro de Calanda *vid.* Vittorio Messori, *El gran milagro*, Barcelona, Planeta, 1999. Relata también la historia del milagro Fray Roque Alberto Faci: “Este es el Milagro más estupendo e innegable que ha visto la Europa [...]; de este suceso tan prodigioso nació el fabricar los plateros las imágenes de Nuestra señora del Pilar con la pierna estampada al dorso de la Santa Imagen. Y para que milagro tan singular quedase impresso en la memoria de toda la Iglesia, Nuestro Santo Padre Clemente X concedió Indulgencia Plenaria *in articulo mortis* a los que llevassen la medalla de Nuestra Señora del Pilar así fabricada. Veo casi olvidada esta Medalla y así la vuelvo a la memoria de los devotos. En el sitio donde sucedió el milagro que fue la casa donde vivía Miguel Pellicer edificó la devoción de la Villa de Calanda una Iglesia muy hermosa, colocando en ella la Imagen de Nuestra Señora del Pilar como patrona suya donde es singular el culto (*op. cit.*, p. 386). Este milagro es citado también por Aguirre en su otra obra (Tratado XIII del *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, *op. cit.*, p. 430).

²⁰⁰ Santo Tomás de Aquino trata estas cuestiones sobre los significados de los distintos tipos de sueños en su obra *Summa Theologica*: “Trataremos pues de averiguar cuál es la causa de los sueños, y si tal causa puede producir o es capaz de conocer los sucesos futuros. [...] Otras veces por obra de los demonios surgen en los durmientes ciertas representaciones fantásticas con las que, en ocasiones, revelan sucesos futuros a los que establecen pactos ilícitos con ellos. Así pues hay que decir que si alguien para pronosticar cosas futuras se basa en aquellos sueños que proceden de la revelación por causa divina o que proceden de causas naturales, intrínsecas o extrínsecas, sin salirse del campo de acción de tales causas no será ilícita la adivinación. Por el contrario si tal adivinación tiene por causa la revelación de los demonios con quienes se han establecido pactos expresos, pues con este fin se les invoca, o tácitos, la adivinación porque se extralimita extendiéndose a más de lo que debe será ilícita y supersticiosa.” (*Suma Teológica, secunda secundae, II-II*, cuestión 95, artículo 6. Consúltense la edición digital en castellano de esta obra en <http://hig.com.ar/sumat>. En edición en papel *vid. op. cit.* y también la edición bilingüe de Francisco Barbado Viejo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959).

²⁰¹ Al margen: *In libr. 3*. La tradición en la interpretación onírica se remonta a la antigüedad egipcia recogida en la Biblia, cuando José interpreta los sueños del faraón. La cita podría ser de la *Naturalis historia* pero no he localizado en el Libro III dicha cita. Hace breves referencias al sueño en el libro VIII donde trata de la antropología y la psicología humana. En la Edad Media la teología contribuye a dilucidar algunas de las cuestiones oníricas que hunden sus raíces en la Antigüedad, como muy bien ha señalado el estudio de Marisol Villarrubia (“Sueños y ensueños y apariciones en el Purgatorio de Dante. Su función estructural y significativa”, artículo recogido en la web de la Universidad Complutense de Madrid: http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t1/marisol.htm#_ftn2, p.1).

los telmesinos²⁰³ los que inventaron las primeras interpretaciones, pero es lo cierto que todas estas cosas son inventadas con falsedades y engaños para superstición de las gentes, que al demonio nunca le faltan redes para hacer caer a muchos con estas maldades, haciendo con apariencias de verdad lucir la mejor mentira.

A los animales también dio la naturaleza sueño, pues es cosa cierta que duermen todos los que cierran los ojos y en estos en donde a los hombres se engendra el sueño, como dice Aristóteles: “*Somnus a cerebro proficiscitur hi[i]s²⁰⁴ animalibus qui cerebrum habent*”.²⁰⁵ Algunos dicen que duermen algo los peces, aunque no cierran los ojos porque no tienen párpados, tomando argumento de su quietud, aunque mueven las colas. De los atunes con más certidumbre se afirma porque duermen junto a los peñascos y los delfines y ballenas tal vez se oye que roncan. También los animales insectos²⁰⁶ con el silencio parece que duermen porque no despiertan aunque pongan luz junto a ellos, y no pueden fingirlo; solo en hombre puede fácilmente hacer el dormido con cautela, como dice Quintiliano: “*Nihil est facilitas humana possit, facilius imitari quam durmientis simulatio*”.²⁰⁷ El hombre en

También Luis Vives afirma “los sueños los infunde a veces una mente superior con la misma habilidad y fuerza con que ellos mueven la fantasía. Los sueños que provienen del cielo, esto es, de las mentes santas están destinados a advertirnos sobre algún gran beneficio público o privado: de esta clase se leen en la Sagrada Escritura los sueños del Faraón, de Nabucodonosor y de José.” (*Del alma...*, *op. cit.*, p. 192).

²⁰² Justino Pompeyo Trogo fue un historiador del siglo I a.C. Sus obras tienen carácter enciclopédico y su erudición parte fundamentalmente de Aristóteles y Plinio el Viejo, en lo concerniente a los temas de la naturaleza, los animales y las plantas, muy presentes en su obra. Es el autor del libro *Historiae Philippicae*, donde mezcla la historia macedonia con otros conocimientos eruditos. (Vid. J. M., Alonso Núñez, *La Historia Universal de Pompeyo Trogo: coordenadas espaciales y temporales*, Madrid, Clásicas, 1992).

²⁰³ La fuente que maneja para todas estas cuestiones de la oniromancia puede ser la obra del siglo II d.C. titulada *Onirocrítico o Interpretación de los sueños* de Artemidoro de Éfeso o de Daldis (ed. de Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 1989). Los telmesinos fueron, según Juan de la Cueva, “los que inventaron las interpretaciones de las cosas” (“Los quatro libros de los inventores de las cosas. Poema original de Juan de la Cueva” en Juan Joseph López de Sédano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, p. 277, S3).

²⁰⁴ En todos los ejemplares se presenta la errata *hij s*. Falta algún carácter, lo que dificulta e imposibilita la lectura.

²⁰⁵ En efecto, Aristóteles habla de cómo todos los animales poseen la capacidad de quedarse dormidos y soñar en el capítulo primero de su Tratado *De somno et vigilia* (vid. traducción inglesa de J.I. Beare en W.D. Ross *et al.* (eds.), *The Works of Aristotle traslated into English*, vol. 3, Oxford, Clarendon Press, 1931. Edición digitalizada del texto en Electronic Text Center of University of Virginia Library: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AriSlee.html>). La cita, sin embargo, no está tomada literalmente de ninguna de sus obras. De la misma cuestión con palabras muy similares habla Plinio en el libro XI de su *Historia Natural*: “ab eo proficiscitur somnus, hinc capitis nutatio. quae cerebrum non habent, non dormiunt.” (*op. cit.*, párrafo 133).

²⁰⁶ Los originales presentan la errata “infectos”.

²⁰⁷ La cita sobre la facilidad con que el hombre es capaz de fingir que duerme se la atribuye a Marco Fabio Quintiliano, aunque no he podido localizarla en la *Institutio oratoria*, principal obra de este autor (M. Fabii Quintiliani, *Institutionis oratoriae*, Tomos 1-5, Salamanca, Publicaciones

naciendo duerme mucho por espacio de algunos meses, después, ya creciendo, se hace mayor el desvelo y es cierto que en naciendo sueña porque despierta unas veces alterado, como dice Plutarco,²⁰⁸ y se conoce esta verdad, pues tal vez durmiendo meneaba los labios, soñando en la leche que lo alimenta, siendo el que más sueña de todos los animales, como dice Aristóteles: “*Homo maxime animalium somniat*”.²⁰⁹ Y dice el mismo que el hombre hasta que tiene cuatro años no puede soñar: “*Homo non somniat ante quartum annum & animal idem*”. Pero algunos hay que no sueñan jamás, y esta, según Tertuliano, es señal de muerte por haberse visto experimentado y lo confirma Aristóteles: “*Homines qui numquam somniaverunt mutantur, vel in morbum, vel in mortem*”.²¹⁰ De Nerón cuenta Suetonio²¹¹ que no había soñado en su vida pero, cercano a su muerte, fue atemorizado con portentosos sueños. Fuera del hombre es cosa cierta que sueñan los caballos, las ovejas, los bueyes y otros, con que se tiene por seguro que sueñan todos los que paren animales, como por falso los que ponen huevos porque estos solamente duermen sin tener disposición para soñar.²¹²

Bastamente creo que estará entendido el pensamiento culto y misterioso de Aurora, y así pasaré adelante contando lo que pasaba en la augusta sala. Aminta, pues que se seguía para decir su enigma sin afectación de palabras y sin melindres de deseos de súplicas, habló así:

Universidad Pontificia de Salamanca, 1997). Tal vez Aguirre esté citando de memoria alguno de los textos latinos escolares y se lo atribuya erróneamente a Quintiliano.

²⁰⁸ Plutarco en algunas de sus obras muestra algunos conocimientos sobre el mundo infantil (así en obras de carácter pedagógico, como *De audiendo* o morales *Moralia*), al que presta atención a propósito de la niñez de algunos de los personajes ilustres de sus *Vidas paralelas*, como Licurgo de Esparta o Alejandro (*Plutarchi Vitae Parallelae*, 4 vols., Lipsiae, Teubneri, 1996), pero la atribución del ejemplo concreto a este autor no ha sido podido ser localizada.

²⁰⁹ Al margen: *In libr. De somnio*. En diversos tratados Aristóteles dilucida acerca del sueño de los animales y del hombre (*vid. supra De somnio...*, *op. cit.*, F4v). Sin embargo, la cita, más o menos textual, no pertenece a esta obra sino a su *Historiae animalium IV* (en *Aristotelis opera*, vol. 3, Academia Regia Borusica (ed.), Berolini, Georgium Reimerum, 1831, p. 272).

²¹⁰ Al margen: *De animalibus*. Hace referencia al mismo capítulo de la *Historiae animalium*: “*infantibus adhoc [...] insomnia nulla sunt, sed primis ante quartum aut quintum incipiunt*.” (*ibid.*, p. 272).

²¹¹ La anécdota la relata así Suetonio en el capítulo XLVI, dedicado a Nerón, de su *Vita Caesarum*: “*Manifiestos presagios antiguos y modernos, sacados de los sueños, hacían más vivos sus temores. De ordinario dormía tranquilamente, pero después de la muerte de su madre soñó que le arrancaban de las manos el timón de una nave y que su esposa Octavia le arrastraba a espesas tinieblas. Creyó otra vez, en sueños, que se encontraba cubierto de multitud de hormigas aladas. O bien veía las estatuas de las diversas naciones de la tierra, situadas a la entrada del teatro de Pompeya, que le rodeaban, cerrándole el paso.*” (traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas, *Vida de los doce Césares*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003).

²¹² Sueñan todos los animales excepto los ovíparos, que duermen pero no sueñan, siempre según Aristóteles: “[...] quae ova pariunt somnient, incertum est.” (*Ibid.*)

Noche I

Rijo a los hombres velando
En²¹³ una prisión cautivo.
Llamo sin voz, muerto, vivo,
Ordeno y ando rodando.
Jarcias²¹⁴ de yerros me alientan. 5
Soy galante sin pesar.
Oficio tengo de dar
Y aún lo que doy me lo cuentan.

A todos causó novedad esta enigma y cuidado juntamente a los que habían de explicar su significación. Pensaron breve rato sobre sus versos y Solardo, deseoso de tener dos aciertos, dijo:

Si miro con atención
el enigma bien pensado,
con temeroso cuidado
diré que es el corazón.

Pronto fue Solardo en decir su pensamiento, -bastante causa para no acertar-, que quien se arroja a una razón pública, sin discurrirla primero con sosiego, de continuo yerra y fácilmente se arrepiente. Pidíole pues, por satisfacción de su prontitud, Aminta que dijese algunos versos y dijo este soneto:

A un amante que estaba al lado de su dama con el debido recato

Mirando estoy el fuego que más quiero
y entre la llama vivo enamorado.
Ni estoy al desacato apasionado
ni de la ley de amor quebranto el fuero.
Prudente vivo en el ardor primero 5
por estar más vencido y más amado,
y estoy en mi pasión tan abrasado
que juzgo que no vivo, pues no muero.
Humano cielo en su beldad se advierte,
rayos tira de luz, no incendio grave, 10
templando ardores entre nieve y yelo.
A Venus pido que de amor la muerte²¹⁵
no niegue a mis suspiros, pues sabe
que es forzoso morir para ir al cielo.

²¹³ Mantengo la mayúscula inicial como en el original. Las primeras letras en mayúscula resaltan el acróstico "RELOJ SOY".

²¹⁴ **Jarcias**: "Carga de muchas cosas distintas para algún uso o fin." (*D.A.*, s.v. xarcia).

²¹⁵ Entiéndase "a Venus pido que no niegue a mis suspiros la muerte de amor". Resuena en estos versos el tópico del "morir de amor" y "muero porque no muero" tan presente desde la lírica cortés y cancioneril y en el conocido verso de Santa Teresa.

Consiguió aplausos y satisfizo errores quedando glorioso de su desempeño y animado para decir en el otro enigma su parecer más atento. Marcelo ya que le pareció que había bastamente discurrido la dificultad, dijo:

Si el enigma considero
con lo que pasa en el mundo,
yo agora en decir me fundo
que significa el dinero.

Después de mucho discurrir, errar no tiene disculpa pero merece perdón por la prudencia, que más castigo merece quien yerra por no pensar que el que después de haber pensado yerra, porque en el uno es falta de prudencia y en el otro desdicha de su ingenio, y así el que hace de su parte las diligencias posibles para acertar, si yerra por su poca fortuna, piedad merece. Aminta, pues, usó della pidiéndole dijera algunas décimas, que es verso más suave, y así dijo:

*A una dama amada de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido*²¹⁶

En un lecho de jazmín
sin dicha muere una rosa,
mas fuerza era, siendo hermosa,
tener infelice fin. 5
Matices dio de carmín
a la holanda con querella,
mas no es tan mala su estrella
en lo que su afecto adquiere,
que si ella por uno muere, 10
muchos se mueren por ella.
Lucido el brazo desata
vivos y ardientes corales,
y luchando con cristales,
vence el carmín a la plata. 15
El amor que la retrata
da a los hombres muerte esquiva,
que muera, pues, y no viva,
dirán en su pasión cierta,
que vivirán si está muerta 20
pues mueren viéndola viva.

Dio fin a sus versos con alabanza de todos Marcelo, y Nerencio, habiendo discurrido con más espacio el enigma, consiguió el acierto diciendo:

²¹⁶ Es el mismo motivo del asesinato de la esposa por deshonra, mediante una sangría, que aparece en *El médico de su honra* de Calderón.

El que rige y siempre da
entre yerros alentado,
de mi discurso he sacado
que el reloj solo será.

Premiado fue de Aminta con agradable cortesía, otorgándole el acierto. Y clara y distintamente comprende el enigma a la significación, pues dice: “rijo a los hombres velando”. Habla con propiedad pues por el reloj se rigen los hombres dividiendo el tiempo con las horas para diferentes empleos, y así él tiene imperio y gobierno sobre nosotros, pues le obedecemos puntuales cuando nos llama. Dice que está velando porque también de noche da las horas con la misma orden que en los días, mas mejor razón se puede decir, y es que, habiéndole dado título de gobernador que rige y gobierna, preciso era llamarle desvelado, pues el que gobierna siempre ha de estar cuidadoso y vigilante.²¹⁷ El león,²¹⁸ pues, por conocerse rey de los animales, duerme con los ojos abiertos, demostración del desvelo a que obliga el empeño de su corona. Por eso llamó Jacob a su hijo Judas, y en él a todos los reyes y gobernadores: “*Catulus leonis iuda ad praedam filiis mihi ascendisti requiescens*

²¹⁷ El buen gobernante siempre en vela, como el reloj. Es la idea que está detrás de obras como el *Relox de príncipes* de Guevara (Emilio Blanco (ed.), Madrid, ABL Editor, 1994). También muchos emblemas aluden a la figura del príncipe o gobernante como un reloj, en armonía y concierto con sus consejeros y súbditos: así en la empresa 57 de Saavedra Fajardo (Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, F.J. Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988, pp. 385-394. Más reciente es la edición de esta obra de Sagrario López Poza en Madrid, Cátedra, 1999). Igualmente la tradición emblemática del gobernante que debe estar siempre despierto enlaza el tema del reloj con el del sueño: “Son múltiples las versiones emblemáticas de la *vigilantia et custodia*.” (Rocío Olivares Zorrilla, “Los tópicos de sueño...”, *op. cit.*, pp. 7-8).

²¹⁸ El león también se utiliza como imagen del gobernante en la emblemática: “La predilecta [...] es la del león. En el emblema 15 de Alciato [...] se pone al león a la entrada de un templo, guardándolo. El epigrama menciona su mítica cualidad de dormir con los ojos abiertos, pues como rey nunca debe dejar de vigilar, ni aún durante el sueño. [...] Valeriano lo incluye en sus *Hieroglyphica* aludiendo a su majestad. Saavedra Fajardo, en su empresa 45, dice que “fue entre los egipcios símbolo de la vigilancia” y lo ponían a las puertas de los templos. Luego relata una anécdota sobre Alejandro Magno que la tradición repitió sobre Felipe II: “[...] No fuera Señor del mundo, si se durmiera, y descuidara, porque no ha de dormir profundamente, quien cuida del gobierno de muchos...”. [...] Sebastián de Covarrubias, en su emblema 84 de la primera centuria, representa a un león coronado con una pata sobre el globo terráqueo: *Imperat ut serviat*, aludiendo al trabajoso servicio de velar siempre:

Que pensáis que es reynar? Servir muriendo.
Los dias y las noches trabajando,
Y quando vos comeis, o estais durmiendo,
No comer, ni dormir, y estar velando:
El Rey parte es leon, feroz y horrendo
De quien el mundo todo está temblando. [...]

(Rocío Olivares Zorrilla, *op. cit.*, pp. 7 y 8. *Vid.* también Carmen Bravo Villasante (ed.), *Emblemas morales*, Madrid, Fundación Universitaria, 1978, p. 84).

accubuisti ut leo”,²¹⁹ que el que había de llegar a empuñar cetro o corona ha de dormir como el león, con los ojos abiertos, según refiere Goropio Becano.²²⁰

Prosigue pues, diciendo: “en una prisión cautivo”. Ordinariamente el reloj está en torres cautivo, en estrechos aposentos, y por aquel encierro continuado que tiene le llama que estaba como en prisión, o porque las cárceles en muchas partes se llaman torres, y en Aragón las tienen para mayor seguridad de los delincuentes, y como el reloj está por lo más común en torres, le dice con propiedad que está en prisiones cautivo. “Llamo sin voz”, dice, porque sin ser capaz de voces con el arte y la disposición unida de sus hierros llama con las horas. “Muerto vivo”, dice, porque no siendo materia viviente ni sensitiva vive con los espíritus de hierro que el ingenio del artífice le dispone. “Ordeno y ando rodando”. Aquí alude al gobierno, como he dicho, que pone a los hombres, y el ir rodando es por las vueltas que dan sus ruedas en la disposición de las horas. Lope de Vega en su *Arcadia*,²²¹ hablando del reloj y sus horas, dice:

Al fin yo tengo por justo
pasarlas con esta pena,
que quien la vida me ordena
también pretende mi gusto.

Dice que ordena rodando con alguna fuerza de admiración porque el que gobierna no había de seguir el curso de la fortuna, que esa no está fija sino que siempre está rodando no teniendo estabilidad ni firmeza alguna, pues quien gobierna ha de ser firme y constante, sin andar bajando y subiendo.²²² Otro modo hay de

²¹⁹ Al margen: *Génesis* 49. Son los versículos 9-11: “Cachorro de león, Judá;/ de la presa subes, hijo mío; posando, te agachas como león, como leona. ¿Quién le hostigará para que se levante?” (*Biblia, op. cit.*, 95).

²²⁰ Al margen: *In libr. 9*. En realidad está al margen de una línea más abajo. A este autor se refiere Feijoo en su *Teatro crítico universal* hablando de la defensa de su lengua hebrea: “Goropio Becano, natural de Bravante, que muy de intento se empeñó en probar, que la lengua Flamenca era la primera del Mundo.” (Feijoo, *Obras completas*, José Miguel Caso González y Silverio Cerra Suárez (eds.), Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981). La cita de este autor recoge la misma tradición del león en la literatura emblemática. Juan Goropio Becano fue un médico y humanista flamenco (1519-1572), que intentó demostrar que el flamenco fue la lengua hablada en el Paraíso y se dedicó igualmente al estudio de los jeroglíficos egipcios: Ioannis Goropius Becani, *Hieroglyphica* (Antverpiae, Christophori Plantini, 1580); sin embargo, trata del León en relación con la tribu de Judá en su obra *Hermathena* (Antverpiae, Christophori Plantini, 1580), p. 148.

²²¹ Al margen: Fol. 163. La cita pertenece al Libro III de la *Arcadia* de Lope de Vega (edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, p. 292. También en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan*, Tomo VI, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1777, p. 262). Precisamente en esta obra Lope hace también un alarde de erudición a propósito de esta y otras materias.

²²² Nótese la contraposición de la firmeza y el orden que siempre debe regir a un gobernante con el girar arbitrario de la rueda de la Fortuna.

rodar los superiores y es cuando andan por las lenguas de sus ciudadanos o súbditos mormurados, -señal de poca unión, siendo esta la que más conserva a las repúblicas, como lo sintió elegantemente Salustio: “*Concordia parva res crescunt: discordia maxime dilabuntur*” -,²²³ que con la paz y la unión todo se aumenta y crece, y con la disensión y discordia todo se disminuye y se acaba, que bien conoció esta verdad aquel rey de los partos de quien se dice que estando cercano a su muerte hizo traer a su presencia dos hijos que tenía y previno una aljaba con muchas flechas.²²⁴ Díjole al mayor que todas juntas las rompiese y él, haciendo grande violencia para obedecerle, no pudo. Díjole al menor que las quebrase una a una y él obedeció con facilidad, rompiéndolas todas como le mandaba. Con esto les dio a entender que si vivían unidos con sus vasallos, todos juntos resistirían la mayor fuerza de sus enemigos, mas que si se divorciaban y desunían, la menor violencia y el más pequeño contrario los vencería y triunfaría de ellos. San Agustín a ese intento, hablando a sus canónigos: “*In unum estis congregati unanimes habitetis in domo & fit vobis anima una & cor unum*”,²²⁵ conoció agudamente los buenos efectos que

²²³ La cita pertenece al capítulo X de la obra *Bellum Iugurthinum* de Salustio: “Pues con la concordia las cosas pequeñas se engrandecen, en cambio con la discordia las más prósperas se echan a perder.” (Salustio, *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta*, traducción y notas de Mercedes Montero, Madrid, Alianza, 1997, p. 104). Recoge la misma cita Mirabelli, a propósito de cómo lograr la concordia y evitar la discordia: “Ego vobis regnum firmum trado, si boni eritis: si mali, imbecillum. Nam concordia res parvae crescunt, discordia maxime dilabuntur.” (*Polyanthea*, s.v. Discordia).

²²⁴ La anécdota del rey Scirulo aparece relatada por Covarrubias: “[...] Y no menos vulgar el símbolo de las saetas atadas en un matojo, que Cirulo, rey bárbaro, estándose muriendo dio a sus sesenta hijos que estaban alrededor de su lecho, para que le quebrasen; y ninguno pudo hasta que dijo al menor las desatase y las rompiese una a una, lo cual hizo el muchacho con mucha facilidad y presteza, y entonces dijo: Parad mientes, que si estuviérades concordés y adunados seréis invencibles, y si os dividís y discordáis fácilmente, seréis vencidos de cualquiera.” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana-Vervuert, 2006, s.v. Discordia). La anécdota está sacada de las *Moralia* de Plutarco (Plutarco, *Morales de Plutarco, traducidos de la lengua griega a la castellana por el secretario Diego Gracián [...]*, Salamanca, Alejandro Canova, 1571, s.v. Sciluro Scythia). La misma historia aparece también en las fábulas de Esopo y fue dramatizada por Rojas Zorrilla en su *Numancia cercada* (apud Sofía y Jorge A. Eiroa, “La Antigüedad clásica en el teatro del Siglo de Oro: Rojas Zorrilla”, en *Congreso Internacional "Imágenes"*, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Logroño, 22-24 de octubre de 2007*, M^a Josefa Castillo Pascual (coord.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, p. 63).

²²⁵ Estas son las palabras con las que comienza la *Regula ad servos Dei* de San Agustín, regla por la que aún hoy se rigen las congregaciones de agustinos: “Lo primero por lo que os habéis congregado en comunidad es para que habitéis unánimes en la casa y tengáis una sola alma y un solo corazón dirigidos hacia Dios” (pasaje 1.2 en el texto latino edición digital: <http://www.sant-agostino.it/latino/regola/index.htm>). Véase también la obra comentada por C. Carena, *San Agustín. Moral y ascetismo cristiano*, Obras de S. Agustín VII/2, Roma, Ciudad Nueva, 2001, pp. 31-33). También a este respecto de la concordia habla San Agustín en su *Civitate Dei* (Libro I, Sec. 21): “Sic ex summis & mediis & in finis interjectis ordinibus, ut sanis moderatam ratione civitatem consensu dissimiliorum concinere & quae harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate

engendran la concordia y la paz y los malos que produce la separación y contienda, y a esto, Cristo Nuestro Señor sobre san Mateo: “*Omne regnum divisum contra se desolabitur & omnis civitas vel domus divisa contra fe non stabit*”.²²⁶ Que todos los reinos desunidos se perderán y todas las ciudades y familias alborotadas entre sí no permanecerán. Los numidas nunca vinieran a manos de los romanos si no sucediera entre ellos la discordia.²²⁷ La miseria de los seneses procedió de la poca unión con sus ciudadanos.²²⁸ Los florentines perdieron la libertad por la desunión que hubo entre los plebeyos y nobles.²²⁹ Grande castigo merecería el hombre que os ocasion[e]²³⁰ destas discordias y divisiones, ¡y cuántos hay cizañeros, que con verbosas palabras las procuran! Otros, por no unirse con gente que les parece que no es de su estado, pierden la paz y la quietud ganando enemistades y enfados. Bien lo dice Salomón a este intento: “*Homo perversus suscitatur lites & verbosus separat principes*”.²³¹ A este, pues, conocido, separarlo, que no hay mayor victoria para un reino como desterrar aquel que le puede causar la guerra. No pasaré por alto, ya que me ha venido la ocasión tan larga de cabellos,²³² la excelencia mayor que Calatayud, mi patria, tuvo, y fue la unión y concordia que tuvieron dos linajes suyos llamados Liñán y Sayas,²³³ que hoy permanecen, pues estando divididos en bandos furiosísimos en tanta ira que por ellos se gobernaba Calatayud, proveyendo los oficios de la justicia y de la guerra por su mano y estando sus ánimos tan incitados,

concordiam, arctiffissimum atque; oprimum in Republica vinculum incolumitatis, eamque fine iustitia nullo pacto esse posse.” (*apud Polyantha, s.v. Concordia*).

²²⁶ Evangelio según san Mateo, 12, 25-26: “Todo reino en sí dividido será desolado, y toda ciudad o casa en sí dividida no subsistirá” (*Biblia, op. cit.*, Tomo I del *Nuevo Testamento*, p. 55).

²²⁷ A la muerte del rey Massinisa, el reino se dividió entre sus hijos, hecho este que debilitó considerablemente a los numidas, ocasión aprovechada por el cónsul Escipión para someterlos finalmente al imperio de Roma. Parte de esta historia se recoge en la traducción del *Breviarium ab urbe condita*, de Eutropio, París, Arsenal, ms. 8324 traducido por Juan Fernández de Heredia (1377-1379) y publicado por Juan Manuel Cacho Blecua en la Universidad de Zaragoza, 2003 (*apud CORDE*).

²²⁸ **Seneses:** Son los habitantes de la ciudad de Sena que debe ser el antiguo nombre de la ciudad estado italiana de Siena. Las contiendas bélicas entre Florencia y Siena eran frecuentes y su decadencia se debió a las continuas rivalidades de sus gobernantes, tanto internas como externas. Relata algunas de estos sucesos Jerónimo Zurita en la *Primera Parte de los Anales de la Corona de Aragón*, 1562 (Ángel Canellas López (ed.), Zaragoza, CSIC, 1967, p. 154).

²²⁹ Florentines por florentinos. Es variante de la lengua de la época, según se recoge en *D.A.*

²³⁰ En los ejemplares falta la “e” aunque no hay espacio entre caracteres que indique la falta o pérdida pero de otro modo la frase carece de sentido.

²³¹ “El hombre perverso provoca peleas”, se trata, en efecto, del versículo 28 del libro de los *Proverbios*, 16. (*Biblia, op. cit.*, p. 852).

²³² Juego de palabras con la expresión “a la ocasión la pintan calva”.

²³³ Tanto Sayas (a Fernando Antonio de Sayas le dedica Aguirre la *Noche Tercera*) como Liñán son apellidos de linajes ilustres de Calatayud, ciudad natal de Matías de Aguirre. Del linaje de los Liñán quizá el más popular sea Pedro Liñán de Riaza, supuesto autor del *Quijote* apócrifo (*vid.* Antonio Sánchez Portero, “El «toledano» Pedro Liñán de Riaza -candidato a sustituir a Avellaneda- es aragonés, de Calatayud” en *Lemir* 11 (2007), pp. 61-78).

les puso el rey don Pedro de Castilla el sitio con treinta mil infantes y doce mil caballos. Mas al punto que se vieron en este peligro se reconciliaron y concordaron para morir en su defensa por la fidelidad y naturaleza que debían a su rey, conociendo prudentes que la unión y concordia vence la mayor fuerza, no como otros, que estando en paz se desunen para la pelea, sino que estos, estando bandidos,²³⁴ se unen y allegan para el bien de su patria. Fue esta una acción la más celebrada de aquellos tiempos. Lee a Zurita²³⁵ que más dilatadamente habla desta materia.

Prosigue el enigma: “jarcias de hierros me alientan”, y esto es porque está alentado y movido por la ocasión de tantos hierros que están tan ingeniosamente conformes para conseguir el acierto, -que aún los hierros si se unen consiguen el mayor imposible como es el hacerse movibles siendo inmóviles-. “Soy galante sin pesar”, habla aquí por las horas que da el reloj sin arrepentirse, porque todos los días da muchas veces. Metafóricamente le llama galante²³⁶ porque quien cada hora da es cierto que se le puede dar nombre de generoso. De pocos se puede decir en nuestros tiempos, pues aún los padres a sus hijos les quitan y usurpan lo que ya les han dado y ofrecido, -fiel señal de poco amor o testigo verdadero de mucha avaricia-. ¡Qué al contrario eran los antiguos!, pues por dar a sus hijos las grandezas ellos se privaban de ellas, como Ariobarzenes,²³⁷ estando sentado en la silla curul²³⁸ delante de Pompeyo, vio a su hijo en un ínfimo asiento y pudo tanto con él la pasión que públicamente se bajó de la silla e hizo subir a ella a su hijo, poniéndole la diadema en su cabeza. “Oficio tengo de dar” dice, correspondiendo al verso pasado, pues es tan galante y generoso que como otros tienen por costumbre el negar, este ha tomado por uso y oficio el dar siempre. “Y aún lo que doy me lo cuentan”, remata, y quiere

²³⁴ Entiéndase “bandidos” como divididos en bandos, ya que esta palabra en sentido originario procede de “bando” (*D.A.*, s.v.).

²³⁵ Al margen: Par. 2 Libr. 9 fol. 912. Se refiere a la obra *Anales de la Corona de Aragón* arriba mencionada (*vid. supra* nota 208).

²³⁶ **galante**: Sinónimo de generoso. “Bizarro, liberal, dadivoso, agasajador, benéfico, sin interés, ni conveniencia para hacer la gracia o beneficio.” (*D.A.*, s.v.)

²³⁷ Así aparece citado en los originales. El personaje histórico es el rey sátrapa Ariobarzenes. Se propone como modelo de padre generoso que cede su puesto a su hijo, según el relato de Valerio Máximo: “Ariobarzenes, rey de Capadocia, dio el reino en vida a su hijo, y lo mismo hizo Tolomeo, rey de Egipto el primero. Ambos quisieron más ser padres de reyes que reinar. Lo primero dize Valerio Máximo, libro quinto [...]” (Alonso de Villegas, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum*, 1594, fol. 27r *apud* CORDE).

²³⁸ En los ejemplares aparece erróneamente como “silla corul”. Debe ser, y así lo transcribo, “curul”, que era la “silla de marfil en la que se sentaban los ediles nobles que tenían los romanos”, según se registra por primera vez en el *Diccionario* de la Real Academia de 1803 (s.v.).

decir que sobre ser tan generoso le cuentan lo que da. Habla equivocadamente por lo que cuentan los hombres las horas, que es lo que él da, y porque habiéndose llamado galante, se queja de que le cuenten sus dádivas. Aquí alude al contar los dineros, pues hay muchos que no se contentan con contar lo debido sino también lo dado de gracia. Esto quiso decir la sabia Aminta en el enigma del reloj. Ahora veremos los muchos modos que hay de relojes y de dónde vinieron.

El primer inventor de los relojes entre los griegos, según Plinio, fue Anaxímenes²³⁹ de Milesio, natural de Lacedemonia, siendo el primero que enseñó a los lacedemonios aquella suerte de reloj que los griegos llaman *sciotericon*, instrumento que por vía de sombras solares muestra las horas. Llegaron estos mucho más tarde a Roma, refiriendo el mismo²⁴⁰ haberse visto en aquella ciudad doce años antes que Pirro guerrease contra los romanos en tiempo de Lucio Papirio Cursor.²⁴¹ Llamáronlo *solarium* por ser reloj de sol, de donde se infiere que los antiguos no tuvieron los relojes que ahora se usan en España de las horas. Usaban también de agua y arena, y entre los oradores, para saber el tiempo que habían de orar, se servían de estos vasos de arena o agua y con eso medían el tiempo. Marco Varrón²⁴² dice que el reloj del sol fue primeramente puesto en la plaza hacia los rostros y dice que le pusieron en una columna en tiempo de la primera guerra africana. Después Escipión Masica²⁴³ fue el primero que repartió en la ciudad de Roma las horas, así

²³⁹ Errata “Anaxímenez” en todos los ejemplares.

²⁴⁰ Al margen: Plinio. Libr. 7 cap. 6. Hace referencia la obra *Naturalis historia*: “Este cómputo de las sombras [...] lo descubrió Anaxímenes de Mileto, discípulo de Anaximandro, [...] y fue el primero que mostró en Lacedemonia el reloj que llaman esciotérico” (*op. cit.*, párrafos 41-42, p. 438).

²⁴¹ Lucio Papiro Cursor fue el que diseñó e instaló el primer reloj de sol en Roma en el año 293 a.C. La fuente de la que obtiene todos estos datos sigue siendo la *Historia Natural* de Plinio: “in quo mensum numero genitis intra quadragensimum diem maximus labor, gravidis autem quarto et octavo mense, letalesque in iis abortus. Masurius auctor est L. Papirium praetorem secundo herede lege agente bonorum possessionem contra eum dedisse” (*op. cit.*, *Liber V*, párrafo 40). De los tipos de relojes, pero sin hacer referencia a sus inventores, habla Pedro Mexía en su *Silva II* (*op. cit.*, p. 139-149). También de los primeros relojes de sombras y de sol, siguiendo a su vez a Polidoro Virgilio, habla Suárez de Figueroa en el Discurso VIII sobre la *Astronomía* en la sección II “De las horas, relojes que las señalan y sus artífices” (*Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615. Manejo la edición de Madrid, s.n., 1733, p. 559. Existe una edición moderna de esta obra realizada por Mauricio Jalón en Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006).

²⁴² La cita de Marco Varrón la recoge Suárez de Figueroa: “Llegó muy tarde a los romanos su conocimiento y práctica, usando solo en tablas la demostración del oriente y ocaso, a que aumentaron después del mediodía, hasta la primera guerra púnica, que dice Varrón se mostró el primer reloj de sol en una columna manifiesta en el consulado de M. Valerio Messala.” (*ibid.*, p. 559).

²⁴³ Al margen: Polidoro. Virg. 3. La fuente que afirma manejar es la obra *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio (*Polidori Virgilio De Rerum inventoribus*, translated into english by John Langley, New York, Agathynian Club, 1868, reeditado en la misma ciudad en la imprenta B.Franklin en 1971, pp. 63-64). Suárez de Figueroa también maneja la misma fuente: “Y no sirviendo este mas de para el día y tiempo en que estaba descubierta el sol, inventaron el de agua, que Censorino atribuye a P.

las del día como las de la noche, con cierto artificio de agua, el cual puso dentro de su casa, aunque dice Vitrubio²⁴⁴ que este reloj de agua fue el primero que lo inventó Ctesibio, natural de Alejandría.²⁴⁵ Desto habla Cicerón²⁴⁶ en el libro 2, *De la naturaleza de los dioses*. Rafael Mirami Hebreo²⁴⁷ enseña con admirable modo a hacer relojes por vía de espejos que muestran las horas en lugar a donde no llegue rayo de sol. Y de las diferencias de relojes solares hablan Zamorano,²⁴⁸ Moya,²⁴⁹ Oroncio Fineo,²⁵⁰ Juan Paduano,²⁵¹ Pedro Roiz Valenciano,²⁵² y dicen del modo que se hacen con grande distinción y claredad.²⁵³ Del reloj de ruedas y pesos del cual habló la sabia Aminta, de ese habla Cardano doctamente²⁵⁴ y Pedro Vitorio, fol.

Cornelio Nasica [*sic*], sirviéndose para el día y para la noche, y conservándole encubierto, al modo que los medían el tiempo con arena.” (*ibid.*).

²⁴⁴ Vitrubio fue un arquitecto romano autor de un tratado de diez libros sobre arquitectura. El libro IX lo dedica a medidas del tiempo y relojes así como a cuestiones de astronomía, según lo recoge Polidoro Virgilio (*ibid.*, p. 64).

²⁴⁵ Del mismo modo, y, a través de Polidoro Virgilio, Suárez Figueroa: “[...] y de la forma en que destilando el agua lentamente, consumía las horas que indicaba, llamaron a estos instrumentos Clepsydras, aunque Vitrubio atribuye esta invención a Ctesivio, y de uno y otro hizo mención Tulio.” (*op. cit.*, pp. 559-560). La transcripción del nombre alterna en otros lugares con “Cresibio”, interpretando como errata la grafía “t” aunque, dado su etimología egipcia, he optado por conservarla tal y como aparece en todos los ejemplares.

²⁴⁶ Cicerón, *De natura deorum* (cfr. párrafo 37 del libro segundo de la edición digital en latín <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/nd2.shtml>).

²⁴⁷ Rafael Mirami escribió en 1582 un libro dedicado a la ciencia de los espejos titulado *Compendiosa introduzione alla prima parte della Specularia, Cio'e della Scienza de gli Specchi : opera nova, nella quale breuemente, e con facil modo si discorre intorno a gli Specchi e si rende la cagione ...* (Ferrara, Francesco Rossi, & Paolo Tortorino, 1582). En él explica un modo de reloj construido a partir de espejos que denomina “meridiana a riflessione”.

²⁴⁸ Probablemente maneje el mismo libro de Rodrigo Zamorano, *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos* (*op. cit.*, 1594, reeditado en 1621) que utiliza para el enigma del viento (cfr. *supra* nota al pie 94).

²⁴⁹ Se refiere a Juan Pérez de Moya, autor también de otra obra sobre aritmética, *Diálogos de aritmética práctica y especulativa* (1562) (prólogo y notas de Rafael Rodríguez Viral, Zaragoza, Publicaciones Universidad de Zaragoza, 1987), en la que dedica algunas consideraciones acerca de la medida del tiempo y los relojes.

²⁵⁰ Autor francés de diversas obras de matemáticas, geometría (*Rebus mathematicis*) y cartografía (*La esfera del mundo*). Su constante interés por la medida del tiempo y en concreto por los relojes se muestra en su obra *De solaribus horologiis et quadrantibus, libri quatuor* (París, Guillaume Cavellat, 1560).

²⁵¹ Juan Paduano escribió sobre el funcionamiento de los relojes, según lo recoge Suárez de Figueroa (*op. cit.*, p. 560).

²⁵² Autor del libro *Libro de relojes solares*, publicado en Valencia, casa de Pedro de Huete, en 1575 (edición moderna de Joan Girbau, Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, 1999).

²⁵³ **claredad**: Variante no recogida en D.A. pero sí en otros testimonios de la lengua de los siglos de oro: “Quisiera yo, Arsileo, tener tu discreción y claredad de ingenio” (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, Asunción Rallo (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 329).

²⁵⁴ Al margen: Libr. 9 C. 7. *De reru var.* Se refiere al capítulo 7 del Libro 9 de la obra de G. Cardano titulada *De rerum varietate*, impresa por primera vez en Basileae, Henrichum Petri, 1557. Existen varias ediciones de esta obra (1558, 1580 y 1581) alguna de las cuales se conserva en la Biblioteca Nacional, en la que dedica algunos capítulos a la medida del tiempo y de los relojes.

384,²⁵⁵ y no se halla de este hasta agora el primer inventor. Solo dice Polidoro Virgilio²⁵⁶ que con agudeza de divino ingenio se inventó el reloj del que agora usamos de las horas, mas después ilustró mucho esta invención Juan Carlos Reinaldi,²⁵⁷ insigne en esta facultad, y no es de maravillarse que no se halle de este arte tan sutil e ingeniosa el primer inventor, pues de muchas se duda y de otras se ignora. De las campanas tampoco se escribe quién pudo ser el que las inventó, siendo verdad que antiguamente fueron muy usadas en tiempo de Moisés, y así dice Marcial:²⁵⁸

*Redde pilam aesthermarum ludere pergis?
Virgine vis sola lotus abire domum.*

Reprehendiendo a alguno que si oía tocar las campanas, ¿para qué jugaba a la pelota? Pues aquellas eran señal y aviso para que se emplease el tiempo en el estudio o en otro ejercicio provechoso. Tampoco se halla inventor del aguja de marear,²⁵⁹ siendo una cosa tan maravillosa, y así no hay admirarse, pues como son cosas antiguas se ha perdido ya en los libros la memoria de sus primeros inventores.

Ya pues, deseaba Lisarda decir su enigma para proseguir el nocturno entretenimiento y para ganar los aplausos que habían granjeado las otras damas, imaginando no ser de menos fortuna en el acierto, y así, cuando vio sazónada la ocasión, dividiendo aquel rojo clavel de su labio, dijo así:

²⁵⁵ Pedro Vitorio es un autor de difícil localización. Parece tratarse de Pietro Vettori (1499-1585), comentarista de muchos autores clásicos, entre ellos Aristóteles, cuya obra más destacada es *Commentarii in tres libros Aristotelis "De arte dicendi"*, Florencia, Iunctae, 1548. En 1553 publicó los primeros 25 libros de su *Variarum lectionum* a los que siguieron otros quince en 1569; todos ellos fueron reeditados en 1582. Se cita en algunos lugares a este autor: "Juan Lorenzo Palmireno, en *El estudioso cortesano* (Valencia, 1573), curiosísimo libro en el que recoge una importante cantidad de nombres y citas de autores [...] alude en catorce ocasiones a Pedro Vitorio, autor de las *Varias lecciones*, la obra citada y utilizada por Herrera", (Herrera, *Anotaciones...*, *op. cit.*, nota al pie 194, p. 611).

²⁵⁶ "El reloj de pesas, o muelles, con que medida la proporción del tiempo, indica en muestra las horas, o las avisa con los golpes de campana, es más ingenioso, y aun ciertamente admirable, que para hablar del Polidoro dice: «*Inventum est deinde divini*». [...] Pasa después a ponderar los nuevos inventos, para demostrar el curso del Sol, Luna y otros planetas [...] atestiguando no estar averiguado su primer inventor." (Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 560).

²⁵⁷ Se refiere al diseñador del reloj de la Plaza de San Marcos de Venecia, Giancarlo Rinaldi. Este creador de relojes, junto a los demás nombres citados por Aguirre, aparece en el capítulo "*Maestri d'horologi*" de la obra de Tomaso Garzoni da Bagnacavallo (1549-1589) titulada *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecia, Tomasso Bagliani, 1610, pp. 269-270).

²⁵⁸ Cita de Marcial tomada de sus *Epigramas*, concretamente del número CLXIII (traducción al español y edición de José Guillén revisado por Fidel Argudo, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 628), y es el mismo que reproduce Polidoro Virgilio (*op. cit.*, p. 65).

²⁵⁹ **aguja de marear:** "Es una flechilla, o saetilla, tocada a la piedra imán, que puesta sobre una púa da vueltas mirando siempre al norte, la qual se llama también brújula, y va puesta en una caja, que llaman la Vitácora, de la cual usan los marineros para conocer los vientos en la mar." (*D.A.*, s.v.)

Del mundo me hice señor
Y²⁶⁰ por eso fui quemado.
No dejo la cruz del lado
Espantado del ardor.
Rey poderoso nací,
hOy²⁶¹ causo mal por mil modos.
Estoy andando por todos,
Si todos andan por mí.

5

Aplauso consiguió merecido la prudente Lisarda antes que fuera entendido su discurso rebozado. Silencio le siguió a sus alabanzas. Solicitó a sus mayores lauros para que el pensamiento de los caballeros pudiera con él discurrir los versos de su adelantado ingenio. Justino, pues, que había a su parecer desatado los nudos del enigma, dijo:

La cruz al lado mirada
y que ha pasado por fuego
juzgo en mi discurso ciego
que significa la espada.

Luego, pues, fue condenado por la voz de Lisarda a decir un soneto, y él, obedeciendo, dijo este:

A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva de una desdicha

La desdicha siguió siempre a la suerte
y la infelicidad a la ventura.
La dicha una desdicha se asegura
y la vida gustosa, triste muerte.

Gozo era agora lo que mal se advierte,
pues quien de la pasión logros procura,
si en el gozo mayor la suerte dura,
en penas, glorias del amor convierte.

5

Quien goza el bien en brazos del contento
puede temer el mal que le acobarda.
Quien sufre el mal, el bien le²⁶² considera.

10

Venturoso, pues, soy en mi tormento,
pues es más dicha el mal si el bien se aguarda,
que puede ser el bien si el mal se espera.

²⁶⁰ En el original la primera letra de cada verso va en mayúscula y este comienza por “I” latina en lugar de griega para formar el acróstico “DINERO ES”.

²⁶¹ Actualizo la transcripción aunque en los originales aparece sin hache (“Oi”) para formar el acróstico.

²⁶² En los originales aparece “se”. Para darle un mayor sentido a la oración, lo considero una errata y transcribo “le”.

Noche I

A grande yerro, grande satisfacción, pero Justino tuvo a poca culpa, insigne desempeño. Solardo, pues, cuando callando todos le pedían su parecer, deseándole a él más que a otro victorioso por ser el dueño de aquella primera noche, dijo así:

Aunque el equívoco ignoro,
en mi discurso me fundo,
que es señor de todo el mundo
por su estimación el oro.

Ya parece que podía darle el premio la bizarra Aminta, pues había acertado la sustancia del enigma, mas porque no habló con diferente propiedad no quiso arbitrarlo,²⁶³ sino condenarlo a cantar alguna sátira, y él tomando el laúd cantó esta:

A un galán que enamoraba a una vieja de noche

Fabio,²⁶⁴ que sales de noche
a descubrir tus intentos,
mira que tú hablas con veinte
y tu dama habla con ciento.
Disimula cauteloso, 5
pues con amistad te advierto
que ella no tendrá sospechas
aunque tú tengas empleos.
En recados y billetes
eres feliz caballero, 10
porque siempre a tus finezas
responde con mucho tiempo.
Tendrás muy clara mujer
y yo, Fabio, te prometo
que no te hablará entre dientes 15
aunque te diga de secretos.
Negros dientes de su boca
ya muy sufridos se fueron,
mas huir y sufrir tanto,
¿quién lo haría, sino negros?²⁶⁵ 20
Goza deprisa tu gusto,
no esperes tanto el sosiego,
pues no cogerás en ella
la ocasión de los cabellos.²⁶⁶
Sus pies cubrió con cuidado, 25
mas no es mucho estén cubiertos,
que son de su origen grandes²⁶⁷

²⁶³ Entiéndase con el sentido de juzgar: “En lo forense es juzgar” (*D.A.*, s.v. arbitrar).

²⁶⁴ El poema comienza en la línea de las numerosas sátiras barrocas dirigidas a Fabio.

²⁶⁵ Nótese el juego de palabras con “negros”. Negro, además de como esclavo, se utiliza también con el sentido de “infeliz, infausto y desgraciado” (*D.A.*, s.v.)

²⁶⁶ Continuo juego de palabras. Como la dama es vieja responde “con mucho tiempo”, le faltan dientes (“no te hablará entre dientes”). En este verso juega con el dicho “la ocasión la pintan calva”, como es la vieja.

y gozan su privilegio.
 Deja ya locas pasiones,
 no en tu casa sin acuerdo
 pretendas de huesos vivos
 hacer cimiterios nuevos.

30

A satisfacción de todos se desempeñó Solardo con la suavidad de su voz, mas Justino, deseando acertar alguna vez ya que todos sus compañeros habían conseguido lo que deseaban, dijo:

Yo de mi discurso infiero
 que cosa de tal poder
 no puede en el mundo haber
 si no que sea el dinero.

Aplausos le dio de entendido Lisarda y juntamente todos los circunstantes por su acierto y premió su discurso con su alabanza, quedando todos satisfechos del ingenio de Lisarda, pues propiamente comprende el enigma al dinero, pues dice el primer verso: “del mundo me hice señor”. Aquí pondera el poder de la riqueza y el valor del dinero, pues dice que se hizo dueño de todo el mundo por la estimación que dél hicieron los hombres, poniéndola esta con más eficacia en el oro o plata, por ser estos unos metales que tienen menos mistura²⁶⁸ de tierra, y el oro particularmente dicen algunos alquimistas que se aparta de los metales imperfectos y Esdras²⁶⁹ dice: “*Parvum pulverem unde aurum fit*”, -in libro “*De natura rerum*”-,²⁷⁰ “*aurum cateris metallis est pretiosus*”, por esto eligieron en este la estimación, por ser el más noble de todos o por ser una materia de la cual hay poca sustancia y poca cantidad, y así eso mismo le da más estimación, como dice san Agustín: “*Aurum ideo carum, quia rarum*”.²⁷¹ Confirma Alano el poder del dinero de que habló Lisarda con estas

²⁶⁷ Se refiere a que los nobles que tenían el título de grandes tenían el privilegio de mantenerse cubiertos, sin quitarse el sombrero, en presencia del rey. **Grande:** “Es el que por su nobleza y merecimiento tiene en España la preeminencia de poderse cubrir delante del Rey. Dásele asiento en la capilla en banco cubierto con bancal, seguido al taburete del Mayordomo mayor, y en las Carras y Despachos le trata el Rey de Primo.” (D.A., s.v.).

²⁶⁸ **mistura:** “La mezcla, juntura o enlace de alguna cosa.” (D.A., s.v.)

²⁶⁹ Esdras es el autor de uno de los libros bíblicos de las *Crónicas del Antiguo Testamento*. La cita no se encuentra en ediciones modernas de la *Biblia* en latín ya que forma parte del segundo libro de Esdras incluido solo en la *Vulgata* de San Jerónimo (capítulo 8, versículo 2, en la versión digital *Jerome's Latin Vulgate (405 a. C.)* en www.stnicholasowen.co.uk/bibles_net/vulgate/B70C008.htm).

²⁷⁰ Al margen: Lib. 4.c.8. Se refiere a la obra de San Isidoro *De natura rerum*, a través de la cual cita a Esdras (cfr. edición de esta obra de san Isidoro de Antonio Laborda, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1996).

²⁷¹ Al margen: Lib. 2. *Civitate Dei*. La cita, sin embargo, no pertenece a dicha obra (cfr. texto en latín en <http://www.sant-agostino.it/latino/cdd/index2.htm>). Uno de los textos agustinianos en el que se trata más ampliamente el tema del oro y las riquezas es el *Sermo 21*, en especial en la parte titulada

palabras: “*Numus vincit, numus regnat, numus imperat universis*”.²⁷² Lope de Vega, -tesoro de los cómicos, mas ya pobre porque le han sacado hasta la tierra que tenía los que se han lucido con sus diamantes-,²⁷³ dice en la comedia de *Dineros son calidad*.²⁷⁴

Padre y señor, pues se ha visto
ser de los dineros causa
la calidad, por ser ellos
de todas las cosas alma.

Llamole un sabio al dinero llave de plata con propiedad, que todo lo abre, y de ahí el adagio castellano “no hay cerradura si es de oro la ganzúa”.²⁷⁵ San Agustín: “*Nihil clausum constat quod auro argentoque pateat*”.²⁷⁶ Grande estimación se hace hoy del dinero, pero antiguamente no debían menospreciarlo, pues gentilmente dijo Horacio: “*O cives! O cives! Pecunia primum querenda est virtus post numos*”;²⁷⁷

“*Peccator praeponit aurum et alia bona visibilia Deo invisibili*”, pero en la que tampoco se encuentra la cita textual (*apud* http://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_026_testo.htm). La oración que reproduce Aguirre aparece en la obra atribuida a Constantino de Pisa, *El libro de los secretos de la alquimia* (1257): “[aurum] ideo est carum, quia rarum.” (Barbara Obrist (ed.), *The book of the secrets of alchemy. English and latin edition*, Netherlands, Library of Congress, 1990, p. 72).

²⁷² La cita, en efecto, pertenece a Alano, tal y como lo recoge el comentarista de algunas de las disertaciones de Santo Tomás de Aquino sobre la Eucaristía: “*dicto quod est apud Alanum, ut refert Nicolaus Reusnerius in Symbol. Cas. Rom. Germ. scilicet Numus vincit, numus regnat, numus imperat universis.*” (Carolo Bouquin, *Solis Aquinatis Splendores circa Sacrosanctum Eucharistiae Mysterium, aliquae Christianae Religionis Arcana. Commentaris in prosam, seu canticum D. Thomae Doctoris Angelici [...]*, Lugduni, Francisci Barbier, 1677, p. 169).

²⁷³ Referencia al plagio existente en el mundo de la comedia. Encontramos en las páginas de la *Navidad* mucha reflexión sobre el mundo teatral. Otro argumento más a favor de que Aguirre se considera ante todo cómico.

²⁷⁴ Al margen: Parte 24. Se trata, en efecto, de una cita tomada de dicha obra de Lope aparecida en la *Parte veynte y quatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido* (Zaragoza, Diego Dormer en la Cuchillería, 1633). Esa parte XXIV de las comedias de Lope es bastante problemática en cuanto a la atribución de la autoría y en efecto, así denuncia Aguirre, que dicha obra ha sido atribuida a otros autores como Andrés de Claramonte (*vid.* Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Dineros son calidad*, Kassel, Reichenberger, 2000, cita versos 221-222 en p. 120). Recuérdese además que el título “dineros son calidad” es una letrilla de Góngora.

²⁷⁵ Refrán castellano que procede de algunas sentencias latinas: “No hay cerradura, si es de oro la ganzúa. [...] Platón: *vel quid no argento, quid corrumpitur auro?*” (Jerónimo Martín Caro y Cejudo, *Refranes y modos de hablar castellanos, con los latinos que les corresponden*, Madrid, Imprenta Real, 1792, p. 73).

²⁷⁶ Al margen: *Civitate Dei*. No se localiza en esta obra de San Agustín la cita, que es una paráfrasis de un refrán latino (“*Auro clausa patenti*”) del que proceden otros castellanos como el indicado en la nota anterior (*apud* Jesús Cantera Ortiz, *Diccionario Akal del Refranero latino*, Madrid, Akal, 2005, entrada 274, p. 31). La cita textual aparece en la homilía 20, *De avaritia*, de san Valeriano, la cual toma de la colección de florilegios de Tomás de Hibernia, *Manipulus florum*, en la que, justo antes y después, cita a San Agustín y por ello debe confundir Aguirre la atribución (*apud* Proyecto digital *Manipulus florum* de Thomas de Hibernia en <http://info.wlu.ca/~wwwhist/faculty/cnighman/MFfontes/DiucieAS.pdf>, s.v. *Diucie*).

²⁷⁷ La cita procede de la Epístola I de Horacio “A Mecenas” incluida en el *Libro I de Epístolas*: “*O cives! [...] quaerenda pecunia primum est, virtus post nummos*” (Javier de Burgos (ed. y traducción),

dice, que primero se ha de buscar el dinero y después la virtud. Grande exageración, mas para un g[e]ntil que no conocía a lo que llegaba la virtud no era mucha. Más propiamente lo ponderó en estos versos:

*Numus honoratur sine numis nullus amatur.
Numus ubi loquitur Tullius ipse tacet.*²⁷⁸

El dinero, dice que es honrado y que sin el dinero nadie es amado. Donde el dinero habla el más sabio y el más elocuente calla. Verdad es esta que hoy la experimentamos, pues el que tiene, ese habla y se lleva las voluntades de todos, como dijo Cicerón: “*Pecuniae voluntates pariuntur*”.²⁷⁹ Del dinero nacen las voluntades, y Sófocles dice “*pecuniae hominibus amicos conciliant*”.²⁸⁰ Ovidio:²⁸¹

*In pretio pretium non est; dat census honores,
census amicitias pauper ubique iacet.*

Petronio²⁸² en una epigrama, también a este intento:

*Quisquis habet numos securo navigat aura
fortunamque suo tempore arbitrio.*

Las poesías de Horacio, Madrid, Imprenta Collado, 1823, p.8). Aparece además recogida en la *Polyanthea* (s.v. *Aurum*, p. 136).

²⁷⁸ Es una frase proverbial latina atribuida tradicionalmente a Horacio. Aparece citada en otras obras de carácter misceláneo: “E per fine al mondo non v’è di mente cosi cieco, che chiaramente non vegga, e con mani non palpi questa infallibile verità che *Nummus honoratur: sine numis nullus amatur./ Numus ubi loquitur Tullius ipse tacet*” (apud Mauro Baronio, *Discorsi sacri e morali*, Bologna, Giacomo Monti, 1675, p. 520).

²⁷⁹ La expresión la parafrasea de Cicerón, que viene a decir lo mismo en su discurso *In Verrem*: “*Nihil est [...] quod non expurgari pecunia possit*” (apud Martín Caro y Cejudo, *Refranes...*, op. cit., p. 237). En la *Polyanthea* se recoge la misma sentencia atribuida a Cicerón: “[...] *pecunia voluntates pariuntur maximae*.” (s.v. *Pecunia*, p. 882).

²⁸⁰ La oración es atribuida al poeta griego Sófocles: “[...] y assi dixo y muy bien el Poeta Griego Sófocles: *Pecuniae hominibus conciliant amicos, deinde honores*: las riquezas a los hombres acarrear amigos, y tambien honras.” (apud Francisco Escrivá, *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado, y officios según las quales ha de ser cada uno particularmente juzgado*, Valencia, Juan Chrysostomo Garriz, 1613, p. 587). La misma cita aparece en la *Polyanthea* (s.v. *Pecunia*, p. 880).

²⁸¹ La cita pertenece al Libro 7 de los *Fastos* de Ovidio, según hacen notar los editores de otra obra de carácter misceláneo de 1663, en la que aparece la misma cita: “[...] le vemos abatido, despreciado y por los suelos tendido y arrojado, como lo están los más pobres de ordinario; así lo notó Ovidio: *In praecio pretium non est, dat census honores./ census amicitias pauper ubique iacet*.” (Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, *Cautiverio feliz*, Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme (eds.), Santiago de Chile, RIL editores, 2001, p. 147). En la *Polyanthea* la misma cita la localiza en el *Libro I Fastorum* de Ovidio (s.v. *Divitiae*, p. 337).

²⁸² En los originales “Pretonio”, que debe ser error por Petronio. La cita pertenece, en efecto, al *Satiricón* de Petronio Arbitro, y es utilizada también por Quevedo en su anacreóntica 46 (vid. J.M. Blecua (ed.), *Obra poética de Quevedo*, vol. IV, Madrid, Castalia, 1981, pp. 327-331): “*Quisquis habet nummos, securo navigat aura./ Fortunamque suo temperat arbitrio*. [...] “El que tiene dineros, con buen viento/ navega porque compra la bonanza,/ y a su albedrío tiembla la fortuna.” [...]” (Francisca Moya del Baño, “Petronio en Quevedo” en *Myrtia*, nº 21(2006), p. 282). La cita está tomada tal cual de la *Polyanthea* (s.v. *Divitiae*, p. 337).

Bastantemente está probada esta verdad por la experiencia y así prosigue el enigma diciendo: “y por eso fui quemado”, con que declara la sabia Lisarda el modo de hacer la moneda, pues pasa por fuego para ser labrada. Los primeros que labraron el oro y la plata, según Herodoto,²⁸³ fueron los de Lidia en Roma, y de allí la labraron en todas partes. La primera que se labró se llamó ducado,²⁸⁴ y esta hoy permanece su nombre en nuestro idioma. El primero que halló el oro, según Plinio, cerca del monte Pangeo en Tracia, fue Cadmo, natural de Fenicia. El que halló la plata fue Mercurio Quinto.²⁸⁵ En la China no la usan labrada sino a peso. Dan pedazos de plata y oro por lo que compran o necesitan y así no corre diversidad de monedas.²⁸⁶

Prosigue “no dejo la cruz del lado espantado del ardor”, y dice metafóricamente que el que va armado de la cruz no le quemarán y así el dinero, escarmentado del fuego que ha padecido, lleva la cruz delante para defenderse con ella de segundo incendio. Tenía la cruz por las armas de la moneda jaquesa,²⁸⁷ como todos sabemos, que va con esta insignia labrada, pero antiguamente labraron de

²⁸³ Así lo recoge, siguiendo la misma afirmación de Herodoto, Polidoro Virgilio (*op. cit.*, Libro II, Capítulo XIII, p. 85).

²⁸⁴ “Moneda de oro en su principio, la cual fue permitido batiesen algunos grandes duques, y dellos tomó el nombre. Polidoro Virgilio, libro segundo, *capite* 20, quiere se haya dicho del ducado de Roma, dignidad militar, por quien primero en otra parte fue acuñado, y así el que era duque o capitán general en alguna provincia, tenía facultad de batir moneda para las pagas a sus soldados.” (Covarrubias, *op. cit.*, s.v. Ducado).

²⁸⁵ Según Plinio, Cadmo fue el primero en descubrir oro y Mercurio Quinto el que primeramente halló plata. Cadmo es un personaje fenicio, hermano de Europa, al que Ovidio le asocia varias fábulas mitológicas (Pérez de Moya, pp. 555-558). Fue, según Polidoro Virgilio, el que descubrió el oro en el monte Pangeo (*op. cit.*, p. 83). Mercurio, en Siria, acuñaría la moneda de plata, según Plinio, aunque el descubridor de este metal sería Eritonio Ateniense (*Historia natural traducida por el licenciado Gerónimo Huerta y ampliada por el mismo*, Madrid, Luis Sánchez, 1624, Libro VII, Capítulo LVI, pp. 350-351).

²⁸⁶ Algunas de estas afirmaciones las toma de la *Polyanthea* (s.v. *Divitiae*, pp. 337- 346). También sobre la diversidad de monedas se dilucida ampliamente en el tratado de Carolo Molinaeo, *De mutatione monetarum* incluido en la obra *De monetis et re numaria varii*, Coloniae, Ioannem Gymnicum, 1591, pp. 475 y ss.). El ejemplo de China está tomado asimismo de la *Polyanthea* (s.v. *Aurum*, p. 136).

²⁸⁷ Era habitual que las monedas legales llevasen insignias y armas labradas en una de sus caras (Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, s.v. Moneda). En Aragón, según constaría a todos los aragoneses de la época, el dinero o la moneda se apellidaba siempre “jaqués” o “jaquesa”, debido a que allí se empezó a acuñar la moneda de vellón, semejante a la ya existente en el reino de Navarra, ya desde los reinados de Pedro I y Alfonso I. Esta moneda siempre llevaba en su reverso una cruz latina y siguiendo este modelo siguieron acuñándose monedas de este tipo aragonés hasta el siglo XVIII. (*apud Gran Enciclopedia Aragonesa*, *op. cit.*, s.v. Numismática. Véase también Pío Beltrán Villagrasa, “Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición” en su *Obra completa. Vol. II: Numismática de la Edad Media y de los Reyes Católicos*, Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología, 1972, pp. 397-464).

muchas maneras los metales y con extraordinarias pinturas, como el célebre don Vicencio de Lastanosa en su *Museo de medallas* dice con distinción elegante.²⁸⁸

Esta materia del oro se saca de las minas y estas, según Vanucio,²⁸⁹ se crían en la mitad de los montes y van convirtiendo las materias dispuestas en su naturaleza hasta que llegan sus efectos a salir por lo alto, produciendo flores azules, verdes y doradas, y según su lozanía, se conoce si será más rica o más pobre la mina de sustancia. Estos metales se engendran, según Aristóteles, de una exhalación húmeda debajo de tierra crasa y pegajosa, y se junta y allega mediante el frío.²⁹⁰ Alberto Magno²⁹¹ dice que se hacen del agua viscosa encorporada en la tierra, opinión que confirma Aristóteles, pues dice que el agua viscosa intrínsecamente es única materia de todas las cosas líquidas. Juan Tomás Frigio²⁹² dice que la causa de los metales, la eficiente, es la fuerza de la luz celestial. La formal, dice, viene de la pureza o impureza del azogue²⁹³ o del azufre. Hállanse en las arenas del Po, en el Ebro de

²⁸⁸ El coleccionismo y el estudio de las monedas antiguas fue una de las grandes pasiones de Vicencio Juan de Lastanosa, tal y como lo plasmó en dos de sus libros: *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645) y otro, de edición posterior a la *Navidad*, titulado *Tratado de la moneda jaquesa* (Zaragoza, 1681) (*Vid.* “Monedas y medallas de Juan Vicencio Lastanosa” en Proyecto Lastanosa, <http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=1&tipocontenido=36&tipo=4&elemento=62>). Sobre el gusto por el coleccionismo y la numismática véase Aurora Egido, “Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa” en VV.AA., *Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 209-227.

²⁸⁹ Vanucio es un estudioso de los minerales, citado ampliamente por Suárez de Figueroa, a quien sigue en este pasaje: “Queriendo [...] mostraren la forma en que se hallan las minas en los montes, lo dieron a entender, (como dize Vanucio), con la semejaça de un grande árbol. [...] Este símil aplican a las minas, diziendo se hallan situadas en medio de los montes, y van convirtiendo las materias dispuestas y propinquas en su naturaleza, hasta que llegan las puntas a la estremidad del monte, [...] embiando fuera en vez de ramas, y flores, fumosidades azules, o verdes, o Marquesitas, o qualesquier otras composiciones de tinturas, con que se conjetura ser tal monte mineral. [...] Vanucio afirma aber visto sobre montes de minerales gruessos castaños, campos cultivados y grandissimos bosques de hayas. [...] Entre los metales se ponen azogue, plomo, estaño, cobre, plata, oro, y hierro, de quien trata Vanucio admirablemente, como también de medios metales, y de muchas piedras.” (Suárez de Figueroa, *op. cit.*, pp. 256-257v).

²⁹⁰ Sigue manejando el discurso LXVII, “De los mineristas, metaleros, fundidores en universal [...]”, de Suárez de Figueroa: “Los curiosos de minas discurren de la generación de los metales variamente, mostrando hazerse (según Aristóteles) de una exhalación húmeda debaxo la tierra crasa y pegajosa; y que aquellos se travan y juntan mediante el frío.” (*ibid.*, p. 257v).

²⁹¹ “Alberto Magno señala por materia cierta parte aquea [*sic*], viscosa, incorporada; a quien llama líquido húmedo: opinión que alude y consiente la de Aristóteles, que escribe ser el agua viscosa intrínsecamente única materia de todas las cosas líquidas.” (*ibid.*, p. 258).

²⁹² “A la opinión de los Alquimistas se llega entre modernos Juan Tomás Frigio, que señalando la causa de los metales, dize ser la eficiente fuerza de la luz celestial; la formal venir [*sic*] de la pureza o impureza del azogue, la material ser el azogue y el azufre.” (*ibid.*, p. 258).

²⁹³ **azogue:** “Metal blanco, fluido, volátil, que no para, y corre en figura de plata derretida. Los Alchimistas le llaman Mercurio, y los latinos *Argentum vivum*, porque parece que está vivo, según la agilidad con que se mueve.” (*D.A.*, s.v.).

Tracia,²⁹⁴ en el Ganges de la India, en el Pirú, en Bohemia y en Aragón en otros tiempos había muchas minas, y sin duda las hay agora, aunque están ocultas, como se conoce en los efectos de las aguas. Media legua distante de Calatayud hay una fuente,²⁹⁵ a donde si se pone cualquiera cosa de plata, la da color de oro en pocos instantes, pero esta, según dice Juan Tomás Frigio,²⁹⁶ debe ser de azufre, porque es de mal olor y de muy mal sabor. En las montañas hay muchas señales de minas y antiguamente de ellas sacaron muchos tesoros. Amiano Marcelino²⁹⁷ dice haber llovido oro en la isla de Ofiusa, llamada antes Pelasgia.

Los primeros que fundieron los metales se dice fueron Reco y Teodoro,²⁹⁸ haciendo de ellos simulacros a los falsos dioses, dando luz a los demás para llevar adelante el artificio, que hoy es tan necesario para el culto divino.

Dice el quinto verso: “rey poderoso nací”. En este alude al primero del enigma, realizándolo con el título de rey por el imperio que tiene tan dilatado con todas las cosas, como lo confirma Aristóteles:²⁹⁹ “*Numus dat rebus contrahendis principium & finem*”. Prosigue diciendo “hoy causo mal por mil modos”. Hiperboliza, y no demasiadamente, que son muchos los modos con que el dinero causa daños a los hombres, porque él les da vanidad, soberbia y todos los vicios restantes con él se consiguen con facilidad, como dice san Agustín: “*Difficile est ut non sit superbus qui dives est*”.³⁰⁰ San Gregorio: “*Ubi pluit aurum, pluit vitium*”.³⁰¹

²⁹⁴ “Hállase en las arenas del Pò, junto a Plasencia, en Ada y en Tesino, en el Tajo de España, en el Hebro de Tracia, en el Pactolo de Asia, en el Ganges de la India (a quien la Escritura llama Fisón) [...]. Tiene mucho el Pirú y Tierrafirme, también Islesia, Bohemia, la Hungría, el Reno, la Apsa, Austria y Portugal, como escriben Plinio, Aristóteles, Vanucio, y otros.” (Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 258v).

²⁹⁵ La novedad en todo este pasaje, tomado casi literalmente de la *Plaza universal*, es la inclusión de ejemplos propios de Aragón y de la ciudad natal de Aguirre, como el ejemplo de la fuente de Calatayud que colorea los objetos de plata.

²⁹⁶ Retoma nuevamente la misma fuente un poco más arriba, atribuyendo el mal olor del agua y sabor de la fuente de Calatayud a la presencia de azufre, tal y como argumenta de modo general Juan Tomás Frigio (Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 258v).

²⁹⁷ “Amiano Marcelino refiere aver una vez llovido oro en la isla Ofiusa, llamada antes Pelasgia.” (*ibid.*, p. 258v).

²⁹⁸ “De la fundición en universal se dice aver sido Reco y Teodoro, los primeros que fundieron metales, haziendo dellos simulacros a los dioses.” (*ibid.*, p. 259). Añade como comentario que las réplicas en metal de falsos dioses en la Antigüedad dieron paso a la utilización del metal para diversos aspectos del culto divino, no solo figuras, sino también las campanas de las iglesias, a cuya creación y elaboración dedica Suárez de Figueroa una buena parte del mismo capítulo (*ibid.*, p. 261v-262).

²⁹⁹ Al margen: *Libr. Rei publicae 6*. Este argumento, aunque no tomado literalmente, se desarrolla en la *República* de Aristóteles, en los capítulos VI y VII, y a partir de ellos dilucida también sobre el poder del dinero y la riqueza Santo Tomás de Aquino (*Summa..., II, op. cit.*, quaestio 61-78).

³⁰⁰ La cita, en efecto, pertenece a San Agustín, concretamente a su *Sermo 39* en el que habla de “*Divitiarum verbis superbia est.*” (*apud* www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_050_testo.htm).

San Crisóstomo: “*Aurum homines in demones mutat*”.³⁰² El dinero es ocasión de guerras, trabajos y necesidades, como dice Ludovico Vives: “*Pecunia causa multorum belorum est*”.³⁰³ Ovidio lo da por más dañoso que el hierro y dice: “*Iamque nocens ferrum, ferroque notius aurum prodierat*”.³⁰⁴ Focílides en este verso, hablando del dinero: “*Propter te enim pugne prode cedesque fiunt*”.³⁰⁵ Homicida le llama Góngora al oro, aludiendo a la fábula de Midas con estos versos:³⁰⁶

Segundos leños dio a segundo polo
en mucho mar que le rindió no solo
las blancas hijas de sus conchas bellas,
pero los que lograr no supo Midas
metales homicidas.

“Estoy andando por todos”, prosigue, y esto es porque el dinero corre y anda por las manos de los hombres y vuela muy aprisa, y así, el que lo posee no le dé alas con superfluidades, oyendo consejeros, no dejándose gobernar por las opiniones de amigos, pues dijo bien Séneca: “*si ad naturam vives, nunquam eris pauper; si ad opiniones, nunquam eris dives*”, y así, si vives con prudencia, nunca serás pobre; si

párrafo 4). En la *Polyanthea* se recoge la cita atribuida a San Agustín, *Ad Probam* (s.v. *Divitiae*, p. 337).

³⁰¹ La cita atribuida a San Gregorio formaba parte de las habituales colecciones de sentencias latinas (para estas cuestiones véase M^a Pilar Cuartero Sancho, “Las colecciones de *Sententiae* en la literatura latina del Renacimiento” en José María Maestre, L. Charlo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, IEH-Ediciones Laberinto-CSIC, 2002, pp. 1571-1584). Algunas de estas colecciones manejadas habitualmente por los autores de los siglos de oro fueron recogidas por las gramáticas y los manuales de estudiantes, como el de Márquez de Mediana en el que se puede localizar, entre otras, esta cita de San Gregorio (Marcos Márquez de Medina, *El arte explicado y gramático perfecto*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, p. 658). Sobre estas sentencias sobre la riqueza y los daños de la avaricia véase también Luis de Granada, *Silva locorum qui frequenter in concionibus occurrere solet...*, París, A. Perier, 1586, pp. 435-436).

³⁰² San Crisóstomo, en su *Homilia 68* se refiere a los peligros y los males que entrañan las riquezas y a cómo el oro enferma el alma, según lo recogen también algunas colecciones de sentencias (Juan de Aranda, *op. cit.*, p. 169).

³⁰³ A Luis Vives se debe esta sentencia: “*Causa multorum bellorum est, quod reges non regant pecuniam, sed ipsi a pecunia regantur.*” (*Polyanthea*, s.v. *Pecunia*, p. 881).

³⁰⁴ La cita que atribuye a Ovidio está parafraseada del Diálogo XII titulado “*De amissa pecunia*” de Francesco Petrarca, tal y como lo recoge la *Polyanthea*: “*Nonne nocens ferrum ferroque nocentius aurum*” (s.v. *Pecunia*, p. 882).

³⁰⁵ La vida del filósofo Focílides fue traducida por Quevedo. En algunos pasajes de esa traducción se habla del dinero y se le atribuye esta sentencia: “O oro, causa de males todos!/Enemigo encubierto de la vida./cuya fuerza y poder lo vence todo!” (Francisco de Quevedo, *Focílides traducido* en sus *Obras completas. Tomo II*, Madrid, Juan de Ariztia, 1724, p. 643).

³⁰⁶ Al margen: Comentarios de Coronel. fol. 102. Son los versos 430-434 de la *Soledad Primera* de Góngora (Robert Jammes (ed.), *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 287).

por las opiniones de otros gastas, nunca serás rico”.³⁰⁷ Dichoso aquel que tiene hacienda y entendimiento, dice Menander con estas palabras: “*Foelix qui simul opes mentem habet*”,³⁰⁸ pues supone que el que tiene entendimiento y tiene dineros tendrá prudencia para ser con ellos dichoso empleándolos bien, y no se hará desdichado gastándolos sin oportunidad y³⁰⁹ ocasión. “Si todos andan por mí”, remata con mucha propiedad, pues todos los hombres, atentos a que consiguen con él cuanto pretenden, le buscan y solicitan. Hipómenes, cuando le puso al desafío de correr con Atalanta, aconsejado de Venus, le echó los pomos de oro a la vista; con eso la venció.³¹⁰ A Júpiter no le pareció que podía conseguir a Dánae³¹¹ si no se convertía en lluvia de oro. Pues veamos ahora los trabajos que cuesta el adquirirlo en lo que dice Cicerón: “*Multos saepe magnis incommodis afficit pecunia a cupiditas*”.³¹² Cuéstale a un ambicioso de buscarlo muchos años, muchas dedichas, grandes incomodidades, pasando malas noches, sufriendo fuertes días, siendo esclavo de todos y tolerando por su interese oprobios y desaires. Llega a conseguir lo que desea y le parece que ya ha llegado a la mayor esfera del sosiego. Allí es, pues, a donde más ansioso lo juzgo, a donde más vigilante lo miro y a donde con mayores males lo

³⁰⁷ Al margen: *Epíst. 16*. La cita procede de dicha epístola de Séneca, exactamente como la reproduce la *Polyanthea* (s.v. *Divitiae*, p. 341).

³⁰⁸ A Menandro, al que se refiere como Menander (cfr. *supra* nota al pie 176), se le atribuye esta cita sobre el dinero y la prudencia (*Polyanthea*, s.v. *Pecunia*, p. 881).

³⁰⁹ Uso habitual de negación con “y” en lugar de la conjunción “ni”.

³¹⁰ Atalanta, advertida por Febo de que si se casaba morirían ella y su marido, decidió no tomar esposo, “y porque nadie pedirla por mujer pretendiese, puso por condición que si alguno quisiese con ella casa, corriesen ambos; y si ella fuese la vencida, la recibiese el varón por mujer, y si el varón fuese vencido, persiese luego la vida” (Pérez de Moya, pp. 622). Hipómenes consiguió vencerla en la carrera, gracias a la ayuda de Venus, quien “tres manzanas le dio con el aviso de lo que había de hacer con ellas. [...] aprovechándose Hippomenes de remedio que Venus le diera, una de las manzanas apartada de la carrera echó. Espantada Atalanta de tan hermosa cosa, de cudicia movida, por ella tornó.” (*ibid.*). De este modo, tirándole las manzanas de oro para distraerla, consigue Hipómenes vencer en la carrera a Atalanta y casarse así con ella, pero olvidó darle gracias a Venus. Esta tramó su venganza y Atalanta e Hipómenes fueron convertidos en los veloces leones que tiran el carro de Cibeles.

³¹¹ “Era Dánae muy hermosa; cuya beldad Iúpiter oyendo, comenzóla en su corazón a amar [...]; propuso trabajar cuanto pudiese de haberla, lo cual la grande diligencia de la guarda de Acrisio hacía ser a Iúpiter imposible; y no pudiendo haber otra manera, tornóse en pluvia de oro, cuyas gotas por entre las rejas metiéndose, cayeron en el regazo de Dánae, de que se hizo preñada. Acrisio, cuando lo supo, [...] propuso de matar la hija, porque no saliese a luz aquel de quien hubiese de temer, y mandó para esto hacer un arca muy cerrada, en la cual pusiesen a Dánae y la echasen en el mar para que pereciese. Dánae, puesta en esta caja, rigiéndola su ventura, habiendo parido en el camino a Perseo, aportó a tierra de Apulia, en Italia, y siendo hallada de un pescador, la llevó al rey Piluno [...] y viendo su bondad y discreción, recibióla por mujer [...]” (Pérez de Moya, pp. 495-496). La fábula de Dánae es citada también por Petrarca en el diálogo que recoge la *Polyanthea*: “[...] aureo Danaë expugnata virginitas.” (Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortunae. Libri duo*, Roterodami, Arnoldi Leers, 1649, p. 396).

³¹² Cicerón en la *Rhetorica* propone esta misma sentencia: “*Multos saepe magnis incommodis afficit pecuniae cupiditas*.” (*Polyanthea*, s.v. *Pecunia*, p. 881)

considero, pues cuando se mira rodeado de riquezas, el cuidado de guardarlas le da más tormento que la misma solicitud de adquirirlas, que bien lo dijo Séneca: “*Maiore tormento pecunia possidetur quam acquiritur*”,³¹³ dice que con mayor tormento se posee la riqueza que se adquiere.

Esto se conoce en lo que hoy sucede pues cuando el adquiridor ambicioso llega a mirar su logro efectuado, su intento cumplido, -aunque no su deseo satisfecho-, los años cargan, la edad le molesta, la vejez le fatiga, los achaques le atormentan, y así, cuando se mira cargado de riquezas, se halla cargado de años y males, conque no le sirve de gozo su trabajo ni le da placer su adquirida hacienda, y raras veces usa y goza del dinero el que le gana, y aunque salud goce, considerando el trabajo que le costó de³¹⁴ adquirirlo, lo cierra con muchas llaves, pareciéndole que se le irá de las manos, conque es pobre toda su vida, pues cuando no tenía riqueza lo era por no tenerla; ahora que la tiene lo es por no aprovecharse de ella, deseando tener más al paso que más tiene, como dice Juvenal: “*Crescit amor numi quantum ipsa pecunia crescit*”,³¹⁵ que crece el amor del dinero cuanto el mismo dinero crece, y así, el que ambicioso desea nunca es rico, pues como dice Séneca agudamente: “*Non enim pauper est qui minus habet sed qui plus cupit pauper est*”, que no es verdaderamente más pobre el que tiene menos, sino el que más desea es el pobre. Y al contrario dice: “*Nec qui plus habet dives est sed qui minus cupit*”,³¹⁶ y no es rico aquel que más tiene sino el que menos desea tener. A este intento Ausonio: “*Quis dives est, qui nihil cupit; quis pauper, avarus*”,³¹⁷ que aquel es rico que menos desea, y aquel pobre que es avaro, y así, el que goza una mediana hacienda con quietud y sosiego, es el más rico, sin ir por los extremos en los gastos, porque si gasta mucho es pródigo, si gasta poco, es avaro y miserable, y así ha de correr por un medio, como si a uno le hicieran correr tapados los ojos por entre dos ríos

³¹³ Al margen: *Epist. 116*. Reproduce casi literalmente la cita: “*Majore tormento prossidetur pecunia, quam acquiritur.*” (*Polyanthea*, s.v. *Opes*, p. 822).

³¹⁴ **costar de**: uso del partitivo habitual en la lengua áurea.

³¹⁵ Al margen: *Sátira 13*. Se refiere, en efecto a una cita tomada de Juvenal a través de la *Polyanthea*, aunque en esta la cita se atribuye a la *Sátira 14*. (s.v. *Avaritia*, p. 123 y s.v. *Pecunia*, p. 881).

³¹⁶ La cita proverbial completa y traducida por Aguirre pertenece a Séneca, a la *Epístola 16* “*Ad Lucilium*” (*Polyanthea*, s.v. *Divitiae*, p. 341), de la que ya había tomado antes la sentencia que sigue a esta en el mismo texto: “*Si ad naturam vives, numquam eris pauper*” (*vid. supra* nota al pie 307).

³¹⁷ La sentencia proverbial era bastante conocida y aparece en diversos autores, ya que inspiró también algunos emblemas (cfr. Emblema 41 “*Quis dives? Qui nil cupit.*” en *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el “Enchiridion” de Epicteto y la tabla de Cebes, filósofo platónico*, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1701, pp. 82-83). Aguirre se la atribuye a Ausonio, como, en efecto, aparece en su libro *Septem Sapientum Sententiae*: “*Quis dives? Qui nil cupiat. Quis pauper? Avarus.*” (en Decimus Magnus Ausonius, *Opera omnia*, Londres, J. Valpy, 1823, p. 384).

caudalosos.³¹⁸ Este atentamente iría siguiendo el medio sin arrimarse a alguna de sus márgenes, y todos lo tendrían por perdido si se allegaba a la orilla y conocerían el riesgo de su vida, pues más peligroso corre el rico y más difícil es que sepa elegir el medio del camino y así, si desatento corre por el extremo de los gastos y la superflua ostentación, caerá en el río de la vanidad, y si mendigo y ambicioso camina por la orilla de la avaricia y mendiguez, se ahogará en las aguas de la miseria, que bien lo discurrió Séneca: “*Si prodigus non habebit, si avarus non habet*”,³¹⁹ que no tendrá el pródigo ni tiene el miserable.

Bien entendido creo estará el enigma de la sabia Lisarda y así vamos a ver lo que pasaba en el augusto palacio, que sin duda se haría hora de comenzar la comedia. Todos estaban esperando que saliesen las damas a representar y los caballeros que se habían empeñado en hacerle aquel agasajo a Solardo, y haciéndole este la señal para el principio de la comedia, se abrió en lo alto una granada, de donde fue bajando hasta el segundo tercio de la pieza un hermoso mancebo,³²⁰ y después de haber tocado con suavidad una cítara, cantó los versos siguientes:

De un amante que escribía a su dama que se había ausentado a otro reino

De mis desdichas, Anarda,
quiero darte cuenta luego,
pues por haberte querido

³¹⁸ Muchos emblemas hacen referencia a los peligros que acechan al hombre rico y codicioso (cfr. emblemas 49 a 60 del *Theatro moral...*, *op. cit.*, pp. 98-123). El ideal filosófico de escoger el término medio entre dos extremos se tradujo, en relación al tema de los pobres y ricos, de la riqueza y la avaricia, en el lema horaciano “*aurea mediocritas*”. La “dorada medianía” abogaba por el rico liberal con moderación y que no debía caer en la avaricia. Este ideal de medida se plasmó en la época en infinidad de libros de los emblemistas españoles como Covarrubias, Horozco o Villaba (para todas estas cuestiones véase el interesante estudio de M^a Dolores Alonso Rey, “Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles” en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 185-201). La imagen a la que hace referencia Aguirre se puede poner en relación con el *bivio* y con la necesidad de elegir prudentemente entre dos caminos. No he localizado, sin embargo, en la bibliografía emblemática una representación concreta de esta imagen de la elección del justo medio, tema al que, sin embargo, se refieren muchos emblemas de la época (vid. Rafael García Mahiques, “La *aurea mediocritas* en la emblemática hispánica” en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 1999*, 2 vols., Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 727-748).

³¹⁹ Al margen: *De remediis fortuna*. La cita aparece recogida en algunas ediciones de las obras completas de Séneca (vid. *L. Annaei Senecae philosophi Opera omnia. Tomus V*, Lipsiae, Caroli Tauchnitii, 1832, p. 194). La obra *De remediis fortuitarum* se atribuyó a Séneca y algunas de sus partes constan en las colecciones de obras completas del filósofo aunque la autoría a dicha obra consta en la mayoría de los catálogos como Pseudo-Séneca.

³²⁰ Original apariencia de la que baja un mancebo desde una granada que se abre. Similar al artificio de la apariencia de nube.

Noche I

no sé ya cómo te quiero.
Al punto que de tus ojos 5
vi los primeros reflejos
quedé abrasado en tus rayos,
fénix renací en tu fuego.
Llegué a hablarte y tú, muy fina,
correspondiste a mi empeño, 10
mas nunca falta la envidia
donde es público el afecto.
Te ausentaste de tu patria
y tus mudanzas recelo,
que es fácil mudar de amor 15
lo que se muda de reino.
Ya conocí tus engaños,
aunque amante los padezco,
que si es desdicha el sufrirlos
es ventura el conocerlos. 20
Mis bien escritas palabras
harán a tu vida extremos,
si me ofendes, serán pena,
y si eres firme, contento.
Vuelve, Anarda, a ser constante, 25
no me ofendas con los celos,
que donde nace el agravio,
allí se muere el deseo.
El cielo lustros te guarde
y no te guarde del cielo 30
si eres firme, que es virtud,
firmeza en amor honesto.

Fuese subiendo el gallardo joven³²¹ después de haber explicado en aquella ocasión su sentimiento, y después de haberse pasado el bullicio que causó la alabanza de la vistosa apariencia, salieron a representar la comedia, que es la siguiente:

³²¹ Error. En todos los ejemplares “goben”.

COMEDIA NUEVA
EL ENGAÑO EN EL VESTIDO

PERSONAS

Fortunio	Garapiña
Don Rodrigo	Paritoque
Don Ramiro	Acompañamiento de guerra ¹
El Duque de Florencia	Doña Clara, dama
Don Juan de Tunez, viejo	Doña Teodora, dama
Marín, labrador viejo	Julia, criada
[Soldado 1]	Inés ² , criada
[Soldado 2]	[Criado 1]
	[Criado 2]

¹ Al acompañamiento de guerra se supone que pertenecen las voces que suenan dentro y no aparecen en escena y que señalaremos en la didascalía como [UNO] y [OTRO].

² Inés es el personaje que realmente aparece en la comedia, sin embargo en el elenco aparece el nombre de Celia.

I, *El engaño en el vestido*

Una relación breve de mi vida
me contó en este monte, escollo duro,
y en la memoria vive reprimida,
con que mi dicha e intentos aseguro, 20
a Marín la diré, pues que me olvida
haciéndome pastor, pero le juro
por vida del que el ser me dio primero,
que ha de temblar el mundo de mi acero.

Va bajando

Al risco bajaré, que, levantado, 25
al sol le sirve de perpetua nube
y al cielo de gigante enarbolado,
que a ser signo de piedra altivo sube,
o a ser de Apolo* lírico collado,
y si en pisarle vanagloria tuve, 30
fue porque estando en su encumbrado suelo

Llega abajo

puedo tocar con mi cabeza el cielo.*
Ya a la falda llegué donde las fuentes
solemnizan sonoras mi llegada,
donde el león, con céfiros* rugientes, 35

* 16 En el ejemplar de Zaragoza R-157 está enmendada la errata presente en todas las demás: “mas poco padre, para...”.

* 29 Apolo es dios de diversas artes, como demuestra Pérez de Moya (pp. 246-271). Bajo estos epígrafes podemos encontrar la interpretación a los versos 26 a 29. Apolo fue pastor de los ganados de Admeto y, con la lira que “según los poetas dicen recibió de Mercurio” (p. 254), hacía bailar a las musas del monte Parnaso, “o en otro sentido, tomando a Apolo por el Sol, se puede decir que apacentó el ganado de Admeto, entendiendo que la templanza del Sol, entre frío y calor, aprovecha a los animales” (p. 254). Esto explica la alusión “de Apolo lírico collado” puesto que este dios se asocia al monte, al sol y a la lira. El risco o monte al que se dirige Fortunio tapa al sol y al cielo, como si fuera una nube o un gigantesco árbol (“al sol le sirve de perpetua nube/ y al cielo de gigante enarbolado”), y viene a ser como una estrella de piedra (“que a ser signo de piedra altivo sube”) o un monte del cielo, como el Parnaso o el monte donde padece el ganado de Admeto (“o a ser de Apolo lírico collado”). El personaje mitológico de Apolo está presente en innumerables obras de todos los géneros del Siglo de Oro y sus alusiones mitológicas son nota característica del lenguaje gongorino. En especial, es el protagonista de dos comedias de Calderón: *Apolo y Climene* (1672) y *El laurel de Apolo* (1674).

* 32 En los versos siguientes desarrollan, con las imágenes del león, las aves y el lobo, la soberbia que manifiesta ya desde este verso Fortunio, semejante a la soberbia de Polifemo. El lenguaje de este pasaje es muy gongorino, lo que contribuye aún más a recordar a través del salvaje Fortunio al Polifemo de Góngora. Además se juega con el doble significado de tocar: por un lado es “llegar a alguna cosa con la mano sin asirla” pero, por otro, es también “componer el cabello con adornos” (*D.A.*, s.v.), pues se está caracterizando como un gigante que se pone el cielo como “tocado” en su cabeza.

* 35 **céfiros:** Tipo de vientos generalmente fuertes y huracanados. El adjetivo procede del nombre propio Céfiro, dios de del viento del Oeste, hijo del titán Astreo y de Eos, la diosa de la aurora. “Céphiro viento, sale del punto del Occidente, y es nombre griego [...]. Cefirus deriva de *cephis*, que significa vida, y esto es porque da vida a las flores y se engendran con él, y da mantenimiento a las yerbas” (Pérez de Moya, pp. 339-341). Adjetivo muy usado en el lenguaje gongorino, característico de la obra de Aguirre, y muy presente también en el teatro calderoniano; sirva como ejemplo la siguiente cita de *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1635): “esse breve mar que imita/ del Oceano las ondas/ encrespadas, y movidas/ de

I, *El engaño en el vestido*

membrosa agobia al suelo* la erizada
madeja, cuyas hebras refulgentes
la tierra visten de inquietud dorada,
teniendo majestuoso su cabello
sobre el nudoso orgullo de su cuello.* 40
Ya las aves, batiendo en ansia suma
el aire, bajan a pisar el suelo,
rindiéndome obediencia con su pluma
y dándome soberbia con su vuelo.
Ya el lobo sale con caliente espuma* 45
cuajando el bozo de visible hielo,
y a mis plantas, humilde y arrojado,
sañudo leño lo contempla el prado.*
Deste laurel que de tapiz blasona,
de ese arroyo que en perlas se desata, 50
haré para mi frente una corona
con guarnición de sonora plata,
añadiendo respeto a mi persona
a esos pastores que la lid maltrata,*
porque vean que rústico villano 55
me tomo los imperios con la mano.*
Marín, a cuyo cargo puso el cielo
mi grandeza, me busca por el valle;
mas las cabras perdí con el anhelo
de subir a este monte y, aunque me halle, 60
le he de decir muy claro mi recelo,
aunque mi nacimiento así me calle,
que, según yo nací tan alentado,
verdad sin duda me trató el soldado.

*Sale Marín y Garapiña por abajo**

MARÍN Hijo, que al monte subiste 65
esta mañana a pasear,

los zefiros suaves". Céforo es también uno de los personajes principales de la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*. "Céfiros rugientes" viene a ser metáfora de los rugidos del león.

* 36 **agobiar**: "Inclinar el medio cuerpo hacia la tierra con la fuerza de algún peso, o voluntariamente para introducirse en alguna parte adonde no hai cabida, sino con el cuerpo encorvado." (*D.A., s.v.*)

* 40 El león se presenta como una fiera erguida y en movimiento, rugiendo y zarandeando la larga y dorada melena que le cubre hasta el cuello.

* 45 El lobo sale echando tanta espuma por la boca que se cubre el pelo de saliva ("con caliente espuma/cuajando el bozo de visible hielo").

* 48 El prado contempla al lobo inmóvil cual "sañudo leño". La imagen de esta fiera inmóvil contrasta con la del león, que se presentaba como fiera en movimiento.

* 54 El sentido de este verso no está claro. Una posible interpretación sería considerar que los pastores, hombres rudos y endurecidos por la lucha continua por vivir en un medio natural hostil (siempre al acecho para proteger el ganado), se someten también a su voluntad y lo reconocen como señor.

* 56 En este momento, aunque no haya acotación que así lo indique, Fortunio se corona con hojas de laurel (corona de laurel que parece de plata y que es símbolo también de Apolo). En el v. 79 ("No os espante este laurel") ya se presenta coronado.

* *Acot.* 65 Por abajo hace referencia a la parte del escenario, la del vestuario, puesto que ya Fortunio ha descendido de lo alto del monte y la acción transcurre ya sobre el tablado.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	¿cómo no has ido a buscar las dos reses que perdiste? ¡Válgame el cielo, qué agravios sufro para mayor mengua! Suspended, señor, la lengua, no me matéis con los labios.	70
<i>Mírelo Fortunio atroz</i>		
GARAPIÑA	Mas ¿cómo siendo tan fuerte mi pecho su muerte invoca? ¿Cómo puede vuestra boca ser ocasión de mi muerte?	75
FORTUNIO	Ya estoy de palos cargado y perdió las reses él. No os espante este laurel: los montes me han coronado y por rey de sus alturas me dieron esta corona, por tener con mi persona todas sus selvas seguras.	80
GARAPIÑA	¿Por qué vistes tu cabeza, Fortunio, de verde así?*	85
FORTUNIO	Porque se conozca en mí la señal de mi nobleza.	
MARÍN	Suspenseo casi quedé ¿cómo haces, Fortunio, igual el laurel con el sayal?	90
FORTUNIO	El laurel yo lo heredé y así cobrarlo recelo, porque en esta pretensión lo que dicta el corazón es lo que me ofrece el cielo.	95
MARÍN	¿No eres de un monte criado, rústico, villano altivo?	
FORTUNIO	Soy como un señor cautivo por ser valiente soldado.	100
GARAPIÑA	No quieras ser caballero Fortunico, vamos ya al ganado.	
FORTUNIO	Deja ya de cansarme, porque quiero que mi nombre sin segundo sea asombro de la tierra, y veréis en esta guerra que soy prodigio del mundo.	105
GARAPIÑA	No quieras tú ser soldado que los matan con las balas.	110

* 86 Fortunio lleva la corona de laurel en la cabeza. *Vid. supra* verso 49 y ss. y nota al verso 56.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	Seré un Dédalo* con alas que surque el mar alterado.		
MARÍN	Deja, Fortunio, el laurel, no te inquietes.		
FORTUNIO	No haré tal, que lo que cubre el sayal debe descubrirlo él.		115
MARÍN	(¿Hay más extraña locura?)		
GARAPIÑA	(Fortunio, ¿por qué te enojas?	<i>Aparte*</i>	
FORTUNIO	Garapiña, en estas hojas fuerte el cielo me asegura.)		120
MARÍN	(Quien nace noble no puede dejar a su inclinación.)		
FORTUNIO	(Yo diré mi relación aunque Marín me lo vede.)	<i>Aparte</i>	
MARÍN	Deja hijo, aunque mal te cuadre* ...		125
FORTUNIO	No quieras ser tan prolijo, que para tan alto hijo eres muy humilde padre, porque de mi pecho arguyo* que antes de mucho has de ver que no sólo he de saber que soy hijo, ¿pero cómo?*		130
MARÍN	Pues no has de saber, no.		
FORTUNIO	Marín, molestarme quieres.		
MARÍN	Pues dime tú, ¿de quién eres?		135
FORTUNIO	Eso no lo diré yo.		
GARAPIÑA	¿Qué pastor le coronó?		
FORTUNIO	Porque en solo mis efectos obedezco a los preceptos, que cuyo* soy me mandó.		140
MARÍN	(De su natural arguyo		

* 111 **Dédalo**: Varón ateniense que, según se recoge en las *Metamorfosis*, diseñó, por mandato del rey Minos, el laberinto de Creta. Fue acusado de revelar a Teseo la entrada del laberinto para dar muerte al Minotauro, y por ello fue encarcelado junto a su hijo Ícaro. En la cárcel, “a todos los amigos que le venían a consolar rogaba le trajesen muchas plumas de todas suertes [...] para tener en qué entretenerse y pasar en ocupación su encerrada prisión. Proveído de plumas, hizo dos pares de alas, las unas para sí y las otras para su hijo Ícaro, y habiéndose con ellas ejercitado en volar y viendo que ya podían imitar a las aves, comenzaron a alzarse sobre la tierra como si fueran aves.” (Pérez de Moya, p. 487).

* 118 En el original, el aparte se sitúa en la intervención de Fortunio, concretamente en el verso 120, pero la intervención de este personaje no tendría sentido. Por ello considero como aparte la conversación entre Garapiña y Fortunio (versos 118-120). La indicación “aparte” debería ir en los versos 117 y 121-122, ya que Marín habla claramente aparte de la conversación entre Fortunio y Garapiña.

* 125 **mal te cuadre**: Expresión muy frecuente que se repite en muchos versos. “Cuadrar” significa “agradar o convenir una cosa con el intento o deseo” (*D.A. s.v.*)

* 129 **arguyo**: “Disputar impugnando la sentencia u opinión de otro” (*D.A., s.v. argüir*). El verbo “arguyo” es muy usado en las comedias, especialmente al final del verso para facilitar la rima.

* 132 **¿pero cómo?**: Usado con un valor pronominal, equivale a “¿de quién?”. *Vid.* nota siguiente v. 140.

* 140 **cuyo**: En este verso, a diferencia del anterior “cuyo” tiene un valor adjetivo de uso antiguo muy frecuente en los Siglos de Oro. “Although the antecedent of the relative adjective *cuyo* is normally expressed, there are a few cases in which *cuyo*, used as a predicate adjective in its clause, involves its antecedent.” (*Ken., p. 193*).

I, *El engaño en el vestido*

	que sabe quién lo engendró, mas su padre me rogó no dijese que era suyo.)	
GARAPIÑA	Ven al ganado.	
FORTUNIO	No quiero.	145
MARÍN	Ven, hijo.	
FORTUNIO	Eso no digas, y advierte que me castigas en hablarme tan grosero, porque no será razón, aún en tu rústica ley, que la corona de un rey no te cause admiración.	150
	Nace un clavel encarnado en lo ameno de un jardín y con lustroso carmín se hace príncipe del prado.	155
	Nace, ostentando sus flores, en prisión verde escondido, y antes de estar bien nacido para dar al campo olores, un jardinero industrioso lo cubre en prisión de caña, por mostrar su industria o maña o por fingirle curioso.	160
	Allí lo esconde su fe por temer, como villano, que alguna rústica mano le cortaría, y se ve que vive allí prisionero, en una caña oprimido, porque un villano ha podido cubrir su carmín, grosero.	165
	Viene el invierno arrojando escarcha de nieve helada, y la caña, congelada, va su púrpura borrando.	170
	Llega al diciembre* a cogerlo para mayor novedad, y ya, con tanta frialdad, no hay hombre que pueda olerlo; conque* el villano atrevido pierde la esperanza de él, porque no puede un clavel,*	175
		180

* 177 Presenta la habitual variación vocálica, común en la lengua de la época.

* 181 Conjunción con el habitual valor ilativo del Siglo de Oro (*vid. PR.*, nota al pie 21).

* 183 La púrpura o el carmín del clavel es símbolo de rey. Desarrolla en estos versos la metáfora del clavel que destaca en medio del jardín y que pretende ser escondido por el jardinero para protegerle, pero al final pierde su color. El clavel es trasunto de Fortunio, cuyo origen real quiere ser ocultado por su “padre” Marín. La púrpura del clavel como símbolo de realeza aparece en el teatro de Calderón, en

I, *El engaño en el vestido*

	siendo rey, ser escondido.	
MARÍN	El intento fue guardarlo para que durara más; y así, Fortunio, podrás, si eres clavel, estimarlo.	185
FORTUNIO	Mas si esperas que la nieve amustie* mi flor lozana, será mi púrpura vana y será mi imperio breve.	190
	Mi padre es un caballero, sé que se llama don Juan.	
MARÍN	(Si ya las peñas le dan tal noticia, muerte espero, porque su padre me dijo le callara su nobleza, porque de aquesta aspereza saliera humilde su hijo.)	195
	Tu padre es un caballero pobre y de fortuna triste.	
FORTUNIO	Con eso más me dijiste; más como pobre le quiero, que quien vive con pobreza* con antigua calidad, la misma necesidad testifica su nobleza.	200
	¿De qué modo lo has sabido, Fortunio?	
MARÍN		
FORTUNIO	Yo lo diré y el caso te contaré como en el monte le he oído.	205
	Un soldado que me vio cuando en la guerra nací, tuvo noticia de mí y a darme cuenta llegó.	
	De mi noble nacimiento diréte lo que me dijo, pero, soberbio, colijo fue engaño.	210
		215

especial en una loa para el auto sacramental titulado *Sueños hay que verdad son* (1637) en el que el clavel, personificado, dice así: “Bien dizes;/ pero en el nazer concuerdan/ todos, no en nazer iguales:/ y assí el segundo Don sea/ el que le da la Fortuna,/ con la Real Púrpura Bella/ del Clavel, que coronada/ Flor, Magestad representa.” (Las citas que aparecen con las grafías sin modernizar han sido tomadas de la base de datos *TESO*. El número entre paréntesis hace referencia a la fecha que aparece en los preliminares de la obra, que suele ser la de la edición que ha sido tomada, no la fecha de composición o de la primera edición de la comedia. Tampoco modernizo las grafías de los títulos de las comedias cuya cita ha sido tomada de esta base de datos).

* 190 **amustiar**: Es voz menos frecuente que “enmustiar”, pero tienen el mismo significado de marchitar. No se recoge esa voz en *DA* pero sí en otros diccionarios posteriores de la Real Academia (*vid. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* en <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>).

* 205 En los originales aparece “proeza” pero no tiene demasiado sentido, por lo que la considero como errata. Es más lógica la lectura propuesta de “pobreza”.

I, *El engaño en el vestido*

MARÍN	Ya estoy atento.	220
FORTUNIO	Floencia [*] , ciudad ilustre donde la nobleza campa, donde el sol con más reflejos rayos aborta a sus plantas, donde homenaje los astros	225
	rinden a su pompa y gala, donde estrellas y planetas lucen su ostentosa estancia, donde está el cielo, si acaso	230
	es que en la tierra se halla, es mi patria, porque [*] sea yo el mayor monstruo de Italia. No lejos desta ciudad, por infelices desgracias, servía en Orán [*] al Rey	235
	un español con dos lanzas. [*] Don Juan de Túnez se nombra, que es su nobleza tanta como su nombre: nació la nobleza de su fama.	240
	Este, dijo, fue mi padre, que allí una muerte pagaba, tan honrosa, que el castigo promovió más su alabanza. Cumplió el limitado tiempo	245
	de su culpa no escusada y a servir vino a Floencia al Duque, y tanto le amara, que por segunda persona era señor de sus causas.	250
	Con la pluma le asistía, con consejos le ayudaba,	

* 221 Floencia aparece en el teatro del Siglo de Oro en numerosas ocasiones y siempre como paradigma de ciudad bella. Sirva como ejemplo la obra *Cumplir con su obligación* (1717) de Pérez de Montalbán y prologada por Calderón de la Barca: “Bella ciudad es Floencia./ No la tiene en el mundo igual.”

* 231 **porque**: Conjunción con valor final utilizada en lugar de “para que”, según era frecuente en los Siglos de Oro (*Ken.*, p. 388).

* 235 **Orán**: Ciudad del norte de Argel, de importancia destacada en la lucha con los turcos. Es continuamente citada por Cervantes.

* 236 **Servía en Orán al rey/un español con dos lanzas**: Son los dos versos iniciales de un romance de Góngora de 1585-1587: “[...] y con el alma y la vida/ a una gallarda africana,/ tan noble como hermosa,/ tan amante como amada,/ con quien estaba una noche/ cuando tocaron al arma./ Trescientos Cenetes eran/ de este rebato la causa,/ que los rayos de la luna/ descubrieron sus adargas;/ las adargas avisaron/ a las mudas atalayas,/ las atalayas a los fuegos,/ los fuegos a las campanas;/ y ellas al enamorado,/ que en los brazos de su dama/ oyó el militar estruendo/ de las trompas y las cajas [...]” (Góngora, *Poesía selecta*, *op. cit.*, p. 131-132). Nótese que Aguirre va glosando, de dos en dos versos, este romance a lo largo de todo el parlamento (versos 253-254, 267-268, 283-284, 303-304, 319-320, 331-332). Este romance según señalan Lasheras y Micó, ofrece “un buen ejemplo de la adaptación gongorina de los romances moriscos” y fue glosado y reelaborado por muy diversos autores en el siglo XVII, tanto en teatro como en otros géneros, caso de Lope, Calderón (en *Primero soy yo* y *El príncipe constante*), Cubillo de Aragón (en *Hechos de Bernardo del Carpio*) o el propio Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, entre otros (*ibid.*, p. 33).

I, *El engaño en el vestido*

y con el alma y la vida,
a una gallarda africana;
vino a sujetarle tanto 255
esta pasión, que sus ansias
mil veces con imposibles
darle muerte intentaban,
porque no hay mayor cuidado
que el amar sin esperanza. 260
Gózala al fin, y de aquella
nací yo, infeliz, y tantas
desdichas le persiguieron
a mi padre* y a su dama,
que bien importante fue, 265
fuese mujer arriesgada,
tan discreta como hermosa,
tan amante como amada.
Fue fuerza entonces que el Duque
provocase a una batalla 270
al de Milán, pero entonces
viendo mi padre lo llama
por una parte la guerra,
por otra parte su dama,
considera qué afligida 275
tendría, Marín, el alma,
viendo a su esposa que cerca
el parto le amenazaba
y era su ausencia el peligro
y el peligro su desgracia.* 280
Al fin en dos pensamientos,
entre las dulces holandas*
con ella estaba una noche
cuando tocaron al arma.
Salió al campo valeroso 285
dejando el amor en calma,
suspense el gusto y el placer,
pero, estando en la batalla,
memorias de dos amantes
quién duda se le acordaran. 290
Entonces volvió los ojos
por la desierta campaña
y oyó voces dolorosas,
flechas de amor arrojadas.
En una cueva oyó el ruido, 295

* 264 En los ejemplares aparece “madre”, lo que debe ser, por el sentido, una errata por “padre”.

* 280 La anadiplosis (repetición de la misma palabra al final de un verso y al comienzo de otro) está tomada de los romances de Góngora, en los que aparece como recurso habitual. Para el análisis de este y otros recursos en la poesía gongorina *vid.* Góngora, *Romances*, Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

* 282 Por holandas recuérdese que se entendía telas de lienzo empleadas para la confección (*vid.* I, nota al pie 150). Se refiere aquí a las sábanas del lecho.

I, *El engaño en el vestido*

donde había una emboscada
con traición para el asalto.
Vio allí su divina Palas,^{*}
vio su Cenobia^{*} valiente,
y con valor la arrebató, 300
estando en el propio sitio
dolorosa y asustada,
trescientos jinetes eran
de este rebato la causa.^{*}
Por sacarla con la vida 305
me dejó a mí entre las armas,
niño llorando entre flechas,
cálida nieve entre lanzas.
Volvió mi padre al momento
a buscarme a la campaña 310
y vio que tú me tenías;
hizo de ti la confianza
que pudo hacer de sí propio
y, volviéndose a las armas,
te dejó orden a ti 315
para que de mí cuidaras.
Me sacas destos peligros
y, llevándome a tu casa,
con los rayos de la luna,
descubrías las adargas.^{*} 320
Arroyos por el camino
de púrpura se juntaban,
fingiendo unidos corales,
mares anchos de escarlata,
y era el militar estruendo 325
tan grande que no se hallaba

* 298 **Palas:** Hace referencia a la diosa de la mitología griega Palas Atenea, diosa de la guerra. “Llaman a Minerva (nombre latino de esta divinidad griega) destruidora de ciudades, porque aprovecha mucho la sabiduría y consejo en las cosas de la guerra, con que se destruyen fortalezas y ciudades. Dicen ser macho y hembra Minerva porque es de sabios dar ventaja a tiempos, y a tiempos resistir como varón, y usar de tiempo oportuno.” (Pérez de Moya, p. 411). En la literatura de los Siglos de Oro aparece muy frecuentemente para referirse al tipo de las mujeres valientes que se visten de hombre y toman las armas, como es el caso de Clara en esta comedia, y que recuerda mucho a la Rosaura de *La vida es sueño* (1630): “vengo a ayudarte, mezclando,/ entre las galas costosas/ de Diana, los arneses/ de Palas, vistiendo agora, / ya la tela, y ya el azero”.

* 299 **Cenobia:** Personaje histórico. Fue reina de Palmiría (provincia de Siria) de 267 a 272 d.C. Extendió sus dominios por toda Siria, Egipto y la mayor parte de Asia Menor gracias a sus alianzas con Roma. Fue finalmente vencida y apresada por el emperador romano Aureliano. A este personaje le dedicó Calderón de la Barca una de sus obras teatrales, *La gran Cenobia* (1625). Vuelve a aparecer en el presente texto en varias ocasiones siempre como modelo de mujer valiente: “otra Cenobia bizarra” (v.486).

* 304 En estos dos versos no cita literalmente los del romance de Góngora, sino que los parafrasea: “Trescientos Cenetes eran/ de este rebato la causa”. Los “Cenetes” del romance gongorino eran “berberiscos, miembros de una de las tribus del norte de África” (*vid.* ed. de Lasheras y Micó, *op. cit.*, p. 131).

* 320 **adargas:** “Especie de escudo compuesto de cueros de figura casi oval: por la parte interior tiene dos asas, la primera más ancha, en que entra el brazo izquierdo, y la segunda más estrecha, que se empuña con la mano. Se usaba en lo antiguo en la guerra contra moros, y aún hasta estos tiempos en Orán, Melilla y Ceuta, para defenderse con ella de los golpes de las lanzas [...]” (*D.A.*, s.v.)

el oído entre la quietud;
 las industrias eran tantas
 que las centinelas todas
 prontas se comunicaban. 330
 Las adargas avisaron
 a los muros y atalayas,
 el soldado a los clarines,
 el clarín a las escuadras,
 el ronco parche al morcillo* 335
 montes de espuma le daba
 siendo en lo aparente hielo,
 siendo en lo intrínseco llama.
 Y de la nieve que el bruto
 por entre el freno abortaba,* 340
 las perlas con el coral
 le daban adorno al nácar,
 y como el freno acerado
 entre su marfil sonaba,
 unos le vieron de nieve 345
 y otros le vieron de plata,
 que, en rizos de tersa espuma,
 se iba convirtiendo en agua.
 Los estandartes al aire,
 aves sin pluma, volaban, 350
 siendo ya el padre del hijo
 en tal confusión pirata.*

* 335 **morcillo**: Nombre utilizado para referirse al caballo de guerra. En concreto el morcillo es un adjetivo “que se aplica al caballo o yegua de color totalmente negro” (*D.A.*, s.v.)

* 340 El bruto echando espuma por la boca que semeja nieve es una metáfora muy gongorina, que se repite en esta y otras comedias. Una imagen muy parecida aparece en uno de los romances de Góngora: “al bruto la espuela arrima,/ i más que dorada, roxa,/ pespunta el prado a carreras/ i a caracoles le borda:/ desde la cola al copete/ como culebra se enrosca,/ i es un cometa con alma/ desde el copete a la cola./ Corrida ia la Fortuna/ de ver que Medoro corra/ tantas parejas con ella,/ que no ai sin invidia gloria,/ al espumoso animal/ en la postrera le corta/ el veloz curso, i tropieça/ en su ligereça propia” (Góngora, *Romances*, *op. cit.*, pp. 291-292). Los romances de tema morisco están detrás de este pasaje (*vid. supra* nota al verso 236). Además, las descripciones de caballos son muy frecuentes en Calderón, como se ve en el comienzo de *La vida es sueño* (*vid. ed. de Ruano de la Haza*, *op. cit.*, p. 95). Allí señala que críticos como Rull ya han destacado la importancia de estas descripciones, hasta el punto de que el propio Calderón las parodia en la comedia *La banda y la flor*: “¿Diré que hacían un mapa/ mar la espuma, el cuerpo tierra,/ viento el alma y fuego el pie?/ No, que es comparación necia” (*ibid.*).

* 352 **siendo ya el padre del hijo/ en tal confusión pirata**: En todo el pasaje se confunden las habituales imágenes gongorinas de agua y aire (para la abundancia de este tipo de metáforas *vid. A. Egido*, *La poesía aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 173-191). El caballo, ante el sonido de los tambores y clarines que anuncian nueva contienda, se dirige veloz hacia el campo de batalla como un bruto, echando espuma (saliva) por la boca. La espuma blanca del bruto (que es como nieve, como perlas de nácar, como marfil) es como la espuma del mar cuando está agitado. De este modo el caballo, hijo del aire (la alusión del caballo como hijo del viento céfiro se repite en esta y otras comedias y es habitual desde Góngora, como señala Egido, *ibid.*, p. 100), se convierte en imagen acuática. Los estandartes son aves sin pluma del aire pero también imágenes de las velas del barco, pues, entre la espuma, el caballo parece ser como un bajel. De este modo el hijo del aire (caballo) se comporta también como pirata del mar. El caballo parece surgir de la espuma, del mar, que se comportaría como padre. Podría ser esta una explicación posible de los versos 351-352. La mezcla de imágenes de aire y mar en metáforas tan barrocas era un recurso muy frecuente entre los poetas gongorinos: “olas que también son plumas. Siguiendo la técnica de mezclar

I, *El engaño en el vestido*

El instrumento con ecos a los caballos espanta, también al soldado anima	355
el estruendo de las cajas, que roncadas ya de vocear, se quedaban destempladas, siendo el mísero sonido parche de mortales ansias,	360
y de los preñados riscos, los ecos acompañaban. A tan sangrienta desdicha el general avisaba	365
al soldado, el soldado avisaba a la vanguardia, las atalayas al fuego y el * fuego a las campanas. Mira si, habiendo nacido entre el clarín y la caja,	370
tengo ocasión para ser asombro destas campañas. Esto me dijo el soldado, él me contó esta batalla como yo la he referido;	375
pero es mi soberbia tanta, que es don Juan muy poco padre para mi grande arrogancia. Crecí, y en tu rusticidad hijo, atrevido, me llamas;	380
yo no te tengo por padre. Los montes, selvas, montañas son vasallos de mi brío, y las fieras a mis plantas se arrojan por ver que soy	385
rey de sus chozas opacas. Las aves, brutos y peces, selvas, jardines y playas, arroyos, fuentes y ríos, montes, riscos, flores, plantas,	390
collados, fresnos, encinas,	

distintos elementos de la naturaleza, al igual que existían aves como bajeles [...]. La imagen del agua contenida que se «desata», como la de los ríos, sigue predominando como una alusión irremediable [...]. Este mar barroco predomina en muchos de nuestros poetas. Mar mezcla también de todos los demás componentes de la naturaleza. Recordemos que Calderón llamó también a las aguas «pájaros de fuego» en *La hija del aire*. [...] Metáforas e imágenes montadas sobre la base de una de las fórmulas más barrocas que creo sería interesante analizar a lo largo de todo el Barroco.” (*Ibid.*, pp. 184-185). No obstante, existe la posibilidad de considerar que con “pirata” se refiere al “padre del hijo” que acaba de ser abandonado, ya que este, en la batalla, sobre el corcel brioso, se comporta como un pirata. De todos modos, prefiero la primera de las interpretaciones, ya que se fundamenta en el contexto del extremado y, la mayor parte de las veces enrevesado, lenguaje gongorino, plagado de las más sorprendentes metáforas.

* 368 En los ejemplares manejados aparece “del”, lo que es una errata pues la correlación debe ser que “el fuego [avisaba] a las campanas”.

I, *El engaño en el vestido*

	árboles, troncos y ramas, escollos, piedras, cristales, todos por rey me agasajan. Y así, en estos desafíos que Florencia y Milán tratan el mundo sabrá quien soy, pues mi sangre ilustre aguarda salir a lucir el mundo con la púrpura del alma.*		395
MARÍN	(Admirado estoy que sepa Fortunio cosas tan raras). Es verdadera tu historia mas ¿por qué tus arrogancias quieres que las pague yo? Yo te regalo y te enfadas, te quiero y tú me aborreces, te busco y de mí te apartas; te desvaneces altivo, soberbiamente te ensalzas, locamente te diviertes y desvanecido pasas el día haciendo coronas de los laureles que hallas, fingiéndote rey tirano de los brutos y las plantas. Pero pues sabes mi historia, dime tú, ¿por qué rehusabas decirme no era tu hijo?	<i>Aparte</i>	400
	Porque tu padre entre el ansia de la guerra me previno que, si en mi poder te hallabas hombre, callara quién eras, porque en humildes estampas, más rendido a la obediencia y a la virtud te criaras.		405
FORTUNIO	Dejadme, y seguidme agora, y no me digáis palabra hasta que el Duque en persona me diga puesto a mis plantas: “salid al campo, señor, que el General os aguarda”.		410
MARÍN			415
FORTUNIO			420
			425
			430

Tocan clarín dentro

	Mas ¿qué sonoro clarín rompe el viento cuando el alma bárbaramente quería sobre ricas esmeraldas		435
--	---	--	-----

* 400 Como en el caso del clavel, el color púrpura es símbolo de majestad.

I, *El engaño en el vestido*

verter púrpuras calientes*
de las fieras incitadas?
MARÍN El Duque es, que al campo sale.
FORTUNIO Traime, Marín, una espada, 440
que quiero de mi valor
hacer experiencia.
GARAPIÑA Aguarda,
que para esta guerra iré
a prevenir una caña.
MARÍN Yo te obedezco.*

*Vase los dos**

FORTUNIO A Dios, montes, 445
quedaos, altas montañas,
que voy a morir agora
por mi rey y por mi patria.
Sentid mi pérdida todos,
mas ¡cómo el labio me agravia! 450
¿Yo morir? ¡Es imposible
que en esta batalla haya
quien darme la muerte pueda!

Sale Garapiña con un asador y Marín con una banda y una espada

MARÍN Aquí tienes esta banda
y aquesta espada.
FORTUNIO Con ella 455
púrpura ciño de nácar.
GARAPIÑA Con este asador podré
asar la gente de guardia.
FORTUNIO Retírate pues, Marín,
y tú solo me acompaña, 460
y dime ¿este tafetán,
quién te le dio?
MARÍN En esta banda
tu padre cuando naciste
te envolvió.
FORTUNIO Con tanta gala
me ha de temer mi enemigo. 465
MARÍN Dios cumpla tus esperanzas.
GARAPIÑA ¿Yo quieres vaya contigo?
FORTUNIO ¿Qué temes?

* 437 “ricas esmeraldas” y “púrpuras calientes” son metáforas gongorinas para la hierba y la sangre del enemigo (“las fieras incitadas”). “Púrpura” y sus derivados son cultismos léxicos muy habituales en Góngora y sus seguidores (*vid.* el glosario de cultismos gongorinos presentes en autores aragoneses barrocos en Aurora Egido, *La poesía aragonesa..., op. cit.*, p. 70).

* 445 Nótese la inversión de actitudes. Fortunio ha revelado su nobleza y, por tanto, el que fuera su padre ahora obedece, como villano, a su señor.

* *Acot.* 445 En los ejemplares manejados la acotación va en el verso anterior, pero no tiene sentido puesto que Marín también se va.

I, *El engaño en el vestido*

GARAPIÑA	Fortunio, nada.	
FORTUNIO	¿No adviertes que mi valor no se rinde?	
GARAPIÑA	Lo dudaba.	470
MARÍN	A Dios, Fortunio.	
FORTUNIO	A Dios, padre, que al fin merecen tus canas este agasajo.	
MARÍN	A Dios, hijo, mil veces con salud vayas y con la victoria vuelvas.	475

Vase

FORTUNIO Es prevención escusada,
que es segura la vitoria
saliendo yo a la campaña.

Suena otra vez el clarín

	Ya segunda vez repite el clarín sonoras pausas.		480
[UNO]	¡Guerra contra Milán, guerra!	<i>Dentro</i>	
[OTRO]	¡Toca al arma, al arma, al arma!	<i>Dentro</i>	
FORTUNIO	Mas huyendo del peligro una mujer me embaraza.		

Sale Clara con media espada

CLARA	Por amostrar* mi valor, otra Cenobia bizarra salí al campo y hoy me veo con peligro y sin espada. Villano, aunque tu sayal desdice de tu gallarda empresa, dame favor, pues a violencias contrarias se me ha rompido este acero, y otra ligera Atalanta*	485	490
-------	---	-----	-----

* 485 **amostrar**: “Lo mismo que manifestar y mostrar. Es voz antiquada.” (*D.A.,s.v.*)

* 494 **Atalanta**: Personaje de la mitología clásica, famosa por ser veloz corredora. Lope incluye a este personaje en su comedia *Adonis y Venus* (1620), en donde se relata su historia: “con dulces pensamientos de casarse/ Athalanta a informarse al templo vino/de Apolo, y el diuino Dios Febeo/ respondió a su desseo, que se guarde/ que con peligro, y tarde casaría:/ ella desde este día, por el monte/ que todo este Oriçonte muestra en torno/ con varonil adorno entretenida/ passaua honesta vida descuydada:/ mas siendo desseada su hermosura,/ que esta no está segura, aun entre fieras,/ pensó de mil maneras esconderse,/ y vino a resolverse, que al fin fuesse/ de aquel que la venciesse [...]/ es tan ligera/ que al viento en la carrera se adelanta./ Quiso pues Atalanta que corriesen/ los que la pretendiessen, y rendida,/ entregarse vencida al vitorioso,/ o caso lastimoso, que al vencido/ que le cueste ha querido la cabeça:/ y es tal su ligereza, que los cuellos/ de mil mancebos bellos han regado/ con su sangre este prado”. Atalanta fue vencida en una carrera por Hipómenes, gracias a la ayuda de Venus. Este se acabó casando con Atalanta

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	vine a pedirte tu amparo. (Mas ¡qué veloz toda el alma en fuego se ha convertido! Yo voy, amor, que me enlazas en una imposible empresa.)	495
CLARA	Ve al instante.	
FORTUNIO	(¡Qué bizarra!)	500
CLARA	No te esperes.	
FORTUNIO	Yo voy luego. (¡Qué hermosura!)	
CLARA	¿Cómo tardas?	
FORTUNIO	(Muerto vivo, ¡qué rigor!)	
CLARA	(¡Qué curiosidad tan rara! ¡Qué galán es el villano!)	505
GARAPIÑA	Parece que se retratan.	
FORTUNIO	Voy a morir.	
CLARA	Oye, espera.	
FORTUNIO	¿Qué me quieres?	
CLARA	Vete, aguarda.	
FORTUNIO	No me detengas.	
CLARA	(¡Qué afecto!)	
FORTUNIO	No me diviertas.	
GARAPIÑA	(¡Qué chanza!)	510
FORTUNIO	Yo voy a morir por ti.	
CLARA	Iré siguiendo tus plantas.	

[*Vanse*]*

GARAPIÑA	Yo me quedo, que no tiene gana de reñir mi espada. No hay prisa agora, señores, siempre la llevo con vaina y nunca sacarla puedo y esto es por no emplearla. Ya la batalla se da y a mí no se me da nada. Soy hombre de muy buen pecho.	515
		520

Sale Paritoque

PARITOQUE	Un soldado de mi traza está temiendo el peligro.
-----------	---

pero olvidó darle gracias a Venus. Esta tramó su venganza y Atalanta e Hipómenes fueron convertidos en los veloces leones que tiran el carro de Cibeles (Pérez de Moya, pp. 621-623). Clara se presenta vestida de hombre para entrar en batalla. La comedia del Siglo de Oro está saturada de personajes femeninos disfrazados de varones. Para estas cuestiones *vid.* Bravo-Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955 y Romera-Navarro, M., “Las disfrazadas de varón en la comedia” en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935 y M^a Carmen Marín, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix*” en *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-99.

* *Acot.* 513 En los originales no aparece esta acotación pero la incluyo para que resulte más claro qué personajes quedan en escena.

I, *El engaño en el vestido*

	Oye, a la campaña salga a morir por su señor.	525
GARAPIÑA	Él, si quiere, a morir vaya y déjeme a mí vivir, y si no con esta espada para calentarle el pecho he de asarle las entrañas.	530
PARITOQUE	Por Dios, parece valiente.	
GARAPIÑA	Ande, y mire que me enfada.	
PARITOQUE	Perdone vuscé*, señor.	
GARAPIÑA	(¡Gran cosa es hablar con gala!, pero si él hablara mucho ¡qué presto que yo callara! Mejor es darle de palos.) Pícaro, porque mi fama vuele por vuestras costillas, lleve estos palos a casa	<i>Aparte</i> 535 540

Dale

	y diga que soy un monstruo que habita en estas montañas.	
PARITOQUE	¡Ay, que me mata! ¡Ay de mí!	
GARAPIÑA	¿Por qué no saca su espada?	
PARITOQUE	Porque es doncella y es sola.	545
GARAPIÑA	Vuscé como sabio habla, que hay ya muy pocas doncellas si viven acompañadas. Váyase de aquí al instante.	
PARITOQUE	Si me quita las espaldas ¿cómo tengo de volverlas*?	550
	Si yo a vuscé las quitara yo se las volviera luego.	
GARAPIÑA	Vaya luego.	

Dale

PARITOQUE	¡Ay, que me mata!
-----------	-------------------

Éntrense dándose de palos

* 533 **vuscé**: Forma abreviada de “Vuestra Merced”. Esta forma indica se registra siempre asociada a un lenguaje vulgar o coloquial y alterna con otras variantes como “vucé” (así en *El buscón* de Quevedo) o “vuesarced” (en *El burlador de Sevilla* de Tirso). Para esta información *vid.* J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1985 (a partir de ahora *DCE*) y también Pla Cáceres, “La evolución del tratamiento de vuestra-merced”, *RFE*, X (1923), pp. 245-280. Los criados hablan entre ellos en tercera persona, parodiando el lenguaje de los amos, lo cual era frecuente en la comedia áurea. Este modo de dirigirse entre criados es recurrente en las otras comedias de la *Navidad* (*vid. Cómo se engaña el demonio*, nota al verso 2167).

* 551 Juega con la expresión “**volver las espaldas**”: “Vale también retirarse, apartarse de otros, hacer ausencia. [...] Significa asimismo desamparar a uno y abandonarle [...]” (*D.A.*, s.v. espalda).

I, *El engaño en el vestido*

[SOLDADO 1] Aquí al Duque prenderemos. *Dentro* 555
FORTUNIO Yo lo sabré defender. *[Dentro]*
[SOLDADO 2] Es muy poco tu poder. *Dentro*

Sale el Duque tropezando en los brazos de Fortunio

DUQUE Válgame el cielo, ¿qué haremos?
FORTUNIO ¿Está Vuestra Alteza herido?
DUQUE A ti te debo el no estarlo. 560
[SOLDADO 1] Aquí está el Duque, matadlo. *Dentro*
FORTUNIO Pero está bien defendido.

*Salen dos o tres del acompañamiento de guerra y riña con todos
Fortunio*

[SOLDADO 1] ¿Tú estás solo?
FORTUNIO Solo estoy
y solo os daré la muerte,
y también de aquesta suerte 565
por vuestra campaña voy.

*[Éntranse]. * Sale don Juan de Túnez*

DON JUAN (Confuso estoy, ¡qué advertencia!
La banda a un soldado vi
en que aquel hijo envolví
del gran Duque de Florencia.) 570
DUQUE Yo voy agora a seguir
a este valiente soldado.

Vase

DON JUAN Por Dios que estoy admirado.
Al Duque lo he de decir,
pues yo le entregué a un ventero 575
que en la batalla se halló
porque su madre salió
a la campaña; heredero
de aqueste estado ha de ser.
Mas ya del gozo me aflijo, 580
yo le dije era mi hijo
y la dama mi mujer;
también le dije callara
su ilustre sangre y nobleza,
porque en su tosca aspereza 585
más humilde se criara,

* *Acot.* 567 En este pasaje incluyo algunas acotaciones como esta, que no se encuentran en los originales. La confusión de la escena (personajes que entran riñendo y salen rápidamente) hace que resulte necesario especificar que algunas de las voces proceden de dentro, de personajes que bien pueden ser soldados de los que el *dramatis personae* identifica como “acompañamiento de guerra”.

I, *El engaño en el vestido*

pero el bélico furor
fue causa de que no hubiera
cuidado de que saliera
de la vida de pastor. 590

Del Duque la dama fue,
que amante a verle salió
al campo donde murió
del parto y yo lo entregué
el niño al ventero y fío 595
lo habrá guardado hasta hoy,
y él piensa su padre soy,
como * dije que era mío.

[UNO] Gran valor, viva Florencia. *Dentro*
[OTRO] No los pasos aceleres. *Dentro* 600
[OTRO] ¿Quién eres, hombre, quién eres? *Dentro*

Sale diciendo, con la espada en la mano

FORTUNIO Hombre soy ya de experiencia* .
DON JUAN Soldado, espera, detente.

Salen el Duque y Rodrigo y Ramiro, criados

DUQUE ¿Cómo el sayal cubre agora
un pecho que el alma adora? 605

DON JUAN No sé si mi dicha intente.

RAMIRO A este soldado, señor,
la vida debo, por Dios.

DUQUE Yo también.

FORTUNIO Yo a los dos.

DON JUAN ¿De qué esfera superior
sois nacido? 610

FORTUNIO De Florencia.

DON JUAN ¿Y vuestro padre, quién es?

FORTUNIO No tuve tanto interés.

RAMIRO (¿Hay villano de más ciencia?)

FORTUNIO Que mi padre vive sé,
que no sé quién es también,
que sé que me quería bien,
aunque sin él me crié. 615

Dijéronme se murió
y que don Juan se llamaba,
pero pienso se engañaba
un soldado que me dio
noticia en una aspereza, 620

* 598 **como:** Con un verbo era frecuente que “como” tuviese valor de conjunción subordinada de causa, con un valor semejante a “porque” o “puesto que”. (*Ken.*, pp. 353-354).

* 602 La expresión “ser hombre” viene a ser “phrase con que se explica que alguna persona es grande en su línea” (*D.A. s.v. hombre*). En este caso viene a decir que la valía de Fortunio como soldado ya es cosa probada, pues tiene experiencia en la lucha.

I, *El engaño en el vestido*

pues tan soberbio nací
que están compitiendo en mí
el valor y la nobleza,
 porque yo sé ciertamente
vive mi padre, y no sé,
como nunca lo miré,
quién lo sea propiamente.

Sale Marín, viejo

MARÍN El parabién doy al cielo
de tanta felicidad.

DON JUAN Ya se ha pasado a verdad
mi sospecha y mi recelo.

MARÍN Este es, señor, aquel niño
que me entregastes por tuyo,
agora lo restituyo
con afecto y con cariño.
 Gozadlo siglos, señor,
pues para más altas glorias
comienza dando victorias
su espada con su valor.

DON JUAN Ya de declararme es hora:
Este es, señor, vuestro hijo.

DUQUE De sus razones colijo
que su calidad no ignora,
 prodigio grande lo advierto,
el rostro la verdad dice.

MARÍN Él es ahora más felice.

FORTUNIO Salió mi natural cierto.

RAMIRO ¿Hay más rara novedad?

DON JUAN Esta es, señor, la banda
que en lugar de blanca holanda
le puso mi voluntad.

DUQUE Ya sé, don Juan, que nació
peleando, y como mis tierras
desde entonces tienen guerras
el alma dél se olvidó,
 que en la obligación colijo,
del señor y su cuidado,
que ha de acudir a su estado
en el riesgo antes que a un hijo.

FORTUNIO A tus pies estoy, señor.

DUQUE Dame, hijo mío, los brazos.

FORTUNIO Estos serán firmes lazos
para aumentar mi valor.
 No me admira señor, hoy
ser hijo vuestro en mi esfera,
que rey en los montes era
y agora vasallo soy.

I, *El engaño en el vestido*

DUQUE	Llega, Ramiro, a abrazarle, pues que le debes la vida.	
RAMIRO	La mía estará rendida para emplearla en amarle.	
RODRIGO	Dadme, señor, vuestros pies.	675
FORTUNIO	Mucho estimo vuestros brazos.	
RODRIGO	Con tan ilustres abrazos gano lucido interés.	
FORTUNIO	Ya me veo levantado sin oposición alguna, quiera Dios que la fortuna no me arroje de mi estado.	680
	Ya más dicha no tendré mirándome tan subido, pues que podré ser caído y subir más no podré.	685
	Y así, en mi humilde sentir, sentía menos pesar, pues no podía bajar y esperaba en el subir.	690
	Pero hoy en dicha tal, dadme astros el parabién, pues para gozar del bien se ha de pasar por el mal.	
DUQUE	Agora a Florencia vamos.	695
	Publíquese esta victoria.	
RODRIGO	Justo es que con tanta gloria victoriosos te sigamos.	
FORTUNIO	Yo de mi fineza fío, mucho ardor y mucho fuego, el amor me puso ciego.	700
DUQUE	Contigo, hijo, confío conseguir grandes trofeos.	
FORTUNIO	Señor, lo que podréis creer, que para amar y vencer serán buenos mis deseos.	705

Vanse. Salen Teodora e Inés con mantos

TEODORA	Que doña Clara ha venido me han dicho, esta tarde, Inés.*	
INÉS	Ya pues, señora, tu ves que el engaño has recibido.	710
TEODORA	Es cierto que habrá llegado pues mi padre vino ya.	
INÉS	Con don Rodrigo vendrá porque es su perpetuo lado.	

* 708 Entiéndase que le han dicho a Teodora esa tarde que doña Clara había venido a lo largo del día. Puesto que no tenemos ninguna otra referencia explícita anterior, la oración resulta ambigua y podría interpretarse también como que doña Clara había venido esa tarde, según le han dicho a Teodora.

I, *El engaño en el vestido*

	Quizá de casa salió, no te admires de no hallarla.	715
TEODORA	Con venir a visitarla ningún criado salió a acompañarme, y así	
	no es posible que aquí esté, pero que ha venido sé.	720
INÉS	Es cierto, ¿no vive aquí?	
TEODORA	¿No lo supiéramos ya si hubiera mudado casa?	
INÉS	Como don Rodrigo pasa siempre en la guerra y no está asistente siempre aquí, quizá la casa mudó.	725
TEODORA	Bien puede ser, pero yo no lo puedo creer así.	730

Salen Clara y Julia con mantos por un lado

CLARA	(Ya, pues que al campo he salido por amostrar mi valor, un miserable pastor sin espada me ha vencido.	
JULIA	Pues si ya tu amor merece con el villano, señora, ¿por qué a este quieres agora?	735
CLARA	Julia, porque le parece. ¿De suerte que nos siguió?	
JULIA	Sí, señora.	
CLARA	¿Es cosa cierta?	740
JULIA	Abajo queda en la puerta.	
CLARA	¡Quién tal maravilla vio! Desde que al* campo dejé y aquel villano me habló, el pecho en llamas ardió, la vida en fuego pasé, y agora vengo admirada, pues a un caballero hablé a él tan parecido que me le mostré aficionada, y agora queda en la calle porque me vino siguiendo.)	745
INÉS	(Dos mujeres van subiendo.	
TEODORA	Clara es.) Contigo halle mayor contento la vida.	750

*Salen Clara y Julia**

* 743 **al campo dejé**: preposición “al” utilizada como introductoria del complemento directo. El complemento directo era frecuente que estuviese casi siempre introducido en el castellano de la época por la preposición “a”. (*Ken.*, p. 58).

CLARA	Húelgome de hallarte aquí. (Para mi pena, ¡ay de mí!)	<i>Aparte</i>	
TEODORA	Seas, Clara, bienvenida. Yo he venido a visitarte al punto que lo he sabido.		760
CLARA	Dejé el fuego de Cupido por ir al fuego de Marte.*		
TEODORA	Eres varonil mujer.*		
INÉS	Julia, ¿a ti cómo te ha ido?		
JULIA	Bien, porque nunca he salido de Florencia.		765
CLARA	(Quien a arder en amor empieza agora, ¿cómo sufrirá esta flema?)		
TEODORA	¿Pasaste bien?		
CLARA	(¡Hay tal tema!)	<i>Aparte</i>	
TEODORA	Muy bien lo pasé, Teodora. Una mujer con la espada se hace célebre en el mundo.		770

Salen Fortunio y Garapiña de galanes

FORTUNIO	Mal en esperar me fundo.		
CLARA	(¿Quién vio mujer más cansada?)		
GARAPIÑA	¡Qué galán voy de vestido! Poco dinero me cuesta, a él se le puso en la testa que era señor y lo ha sido, y ya vive enamorado desta que embozada habló.		775
	La criada me miró también a mí con cuidado.		780
FORTUNIO	Aunque osado aquí he subido, me disculpará mi ardor.		
TEODORA	Ya se ve que tiene amor, pues se ha mostrado atrevido.		785
FORTUNIO	(Al sol y la aurora vi*	<i>Aparte</i>	

* *Acot.* 756 Entiéndase en esta acotación que, a diferencia de la anterior que indicaba que comenzaban a aparecer, salen del todo llegando al centro del escenario donde se encuentran con Inés y Teodora.

* 761-762 **fuego de Cupido/ fuego de Marte:** El amor (Cupido) como fuego que abrasa es metáfora muy presente en toda la literatura. Se equipara el fuego de la guerra con el del amor, puesto que el amor también es una lucha. Además, Cupido fue, según las fuentes mitológicas, hijo de Marte o de Vulcano (“lo llamaron los antiguos dios del fuego, según san Isidro” (Pérez de Moya, p. 299), por lo que siempre aparece asociado al fuego. Tanto Marte como Cupido aparecen citados hasta la saciedad en todo el teatro áureo siempre en contextos bélicos, como se aprecia en muchísimas obras de Calderón como la citada anteriormente *La gran Cenobia* (1635): “darete cien soldados/ en la escuela de Marte acreditados”, y *La fiera, el rayo y la piedra* o el auto sacramental *Psquis y Cupido* (1716), en las que el dios del amor es el protagonista. La identificación de Cupido y Marte (el amor como *bellum intestinum*) se repite en otras comedias (cfr. *La industria contra el peligro* v. 502-503).

* 763 El personaje de Clara ya había sido caracterizado como “varonil mujer” desde su primera aparición en escena. Véase más arriba nota al verso 494.

	pero en brillante arrebol, como vi primero al sol, al aurora no advertí.	790
	Atento estuve a su fuego y aunque entre llamas estuve miré el ardor con la nube y quedé del todo ciego.)	
	Después que al Duque dejé y este traje me vistió amor aquí me guió, pero a donde quiso fue.	795
CLARA	No le disculpa a un amante amor en su atrevimiento, que siempre el merecimiento se pierde por arrogante.	800
	No puede el amor quitar la culpa donde se ve, que por mostrar una fe se puede dar un pesar.	805
TEODORA	Voyme con vuestra licencia, que ocupada agora estáis.	
CLARA	¿Por eso, Teodora, os vais?	
JULIA	(¿Hay más loca impertinencia?)	810
TEODORA	Sí, porque este caballero sube a veros con amor y le debéis dar favor, si quiera por forastero.	
FORTUNIO	(Esta es la dama que he dado favor. El alma la adora.)	815
CLARA	Tú tienes razón, Teodora.	
TEODORA	Ven Inés.	
INÉS	Voy a tu lado.	
FORTUNIO	(¿Quién con más dicha se vio? Esta es la dama que hablé, pero disimularé por si no me conoció, y aunque al fin me conociera no he de decir que fui yo el villano que le dio favor en su humilde esfera.)	820
	Pues me llamasteis, señora, dichoso agora obedezco, si lo soy, pues que merezco mirar el sol sin la aurora.	825
	Hoy os hablé, y os adora el alma con tanto extremo,	830

* 787 El sol hace referencia a Clara y la aurora a Teodora. Las imágenes de sol y aurora para referirse a las damas son habituales en estas comedias (véase el juego con el nombre de Aurora en *La industria contra el peligro*, nota a los versos 132 y 284 y las imágenes de sol eclipsado por nubes para referirse a las damas tapadas en *cómo se engaña el demonio*, nota al verso 1143).

	que os juro por Dios que temo el ardor que por mí pasa, pues sin llegar a la brasa en los ardores me quemo.	835
	Cubierta, señora, os vi* conque bien sufrido estuve, mas el manto es poca nube para vuestro sol, y así diré que no padecí promptamente, pero luego advertí que estaba ciego a luz de tanto arrebol, que aunque dio luces el sol, también entonces dio fuego.	840 845
CLARA	Más abrasarme yo pude cuando cerca vos llegué, pues sabéis que yo os miré sin oposición de nube, y tanto allí me detuve que se sujetó el ardor, conque es más grave mi amor que el vuestro, pues defendido me mirasteis, mas yo he sido débil nube a su rigor.	850 855
FORTUNIO	Como yo sin nube estaba, con más priesa me abrasé, pero yo a vos os miré, y el manto tanto os guardaba que, aunque es verdad me eclipsaba, juzgaba cuando os veía, mirando que me rendía, que no os podría vencer, porque con grande poder vuestro manto os defendía.	860 865
	Y así, aunque era mi ardor muy colérico y ardiente, no pudiera gravemente abrasar con su calor, por ser la nube mayor que en ese medio miraba, y si acaso os abrasaba un rayo con poca ofensa, mirando vuestra defensa, al punto se retiraba.	870 875
CLARA	Es verdad que defendida sufrir podía un ardor,	

*837 La aparición de damas tapadas en la comedia es continua (véase también la nota al verso 138 de *La industria contra el peligro*). Es práctica habitual en la época que las mujeres salgan de casa con el rostro oculto bajo el manto para acudir a fiestas, como muy bien refleja la *Navidad de Zaragoza* cuando relata la llegada de las damas al palacio del Coso cada una de las noches.

I, *El engaño en el vestido*

	mas, como era superior el vuestro, me hallé rendida, porque cuando inadvertida vi mi amor que estaba ciego, previne su daño luego, pues aunque en la nube estuve, hízose fuego la nube y quedé ardiendo en el fuego.	880 885
JULIA	¡Señora!	
CLARA	¿Qué te alborota?	
JULIA	Tu hermano...	
CLARA	¡Terrible pena!	
JULIA	...viene.	
FORTUNIO	(¡Que un enamorado pase por estas quimeras!)	890
GARAPIÑA	Yo estoy vestido de prieto,* mas no me agrada esta tierra. Aquí sin duda nos matan.	
CLARA	Perdida estoy, pero entra, señor, a aqueste aposento, si me estimas.	895
FORTUNIO	Que obedezca un enamorado es justo. A pesar de mi fiereza, yo escondido, ¡vive Dios!, que es también mucha flaqueza.	900
GARAPIÑA	Entra Garapiña. ¿A mí a dónde, señor, me llevas? Vuélveme a poner la gorra y déjame ir a mi venta. ¿Qué pasos, señor, son estos? Sin duda son de comedia.*	905
<i>Entra</i>		
FORTUNIO	Entra, y no me digas nada.	
GARAPIÑA	¡Como si galán yo fuera!	
<i>Sale don Rodrigo</i>		
RODRIGO	¿Hermana?	
CLARA	Señor.	
RODRIGO	¿Qué haces?	

* 891 **vestido de prieto**: “Vestir de prieto” es vestir de color oscuro, casi de luto, y aún hoy se conserva ese significado de prieto como “color muy oscuro, casi negro” (*Vid. Diccionario de la lengua española*, 21ª edición, Madrid, Espasa Calpe, 1992). Era expresión habitual en la época y así se registra en Calderón, en obras como *El Tuzani del Alpuxarra* (1676) y *Amar después de la muerte* (1691).

* 906 Las reflexiones metateatrales puestas en boca del gracioso son habituales en el teatro de Calderón y Aguirre las incluye de modo habitual en sus comedias.

CLARA	Aquí estoy en esta reja, dando recreo a la vista con la apacible ribera que el Tiebre* en ondas de plata va guarneciendo sus piedras.	910
	¿No me dirás qué hay de nuevo desta victoria en Florencia?	915
RODRIGO	Que el Duque ha hallado aquel hijo que se perdió en la primera batalla que dio a Milán.	
CLARA	¿Y se sabe ya de veras que sea su hijo?	920
RODRIGO	Don Juan lo afirma pues ve que lleva la banda en que siendo niño le envolvió.	
CLARA	Es evidencia.	
RODRIGO	Ya por tu gusto saliste a la campaña y es fuerza que si te di una vez gusto, otra vez no lo consienta, que las mujeres agora a falta de hombres son buenas.	925
CLARA	Es notable inclinación la que yo tengo a la guerra.	930
RODRIGO	Vencer las inclinaciones pertenece a la prudencia cuando no son para el bien.*	935
CLARA	Finalmente ya Florencia ha ganado la victoria. (Mi dicha, cielos, es cierta.)	
RODRIGO	El hijo del Duque fue quien la ganó con destreza. Es un mozo muy valiente, muy bizarro.	940
CLARA	(Más aprieta, que para aumentar mi amor tercero mi hermano sea.	

* 913 **Tiebre:** No he encontrado ningún río que responda a ese nombre. Debe tratarse de una mala escritura de "Tiber", aunque no he podido documentarla en ninguna de las obras recogidas en el *TESO*. En cualquier caso, resulta un tanto extraña la cita del río Tíber que discurre por la región central de Italia, pasando por Roma, muy alejado de la región entre Florencia y Milán, donde se supone que transcurre la acción.

* 935 La prudencia es un concepto que va ligado a la discreción desde la Antigüedad. La prudencia es una virtud: la virtud de elegir siempre el bien. El hombre prudente (que es por excelencia el anciano, que mira hacia el pasado y cuyo emblema es el lobo) es el que sabe vencer los instintos (las inclinaciones) y elige siempre lo que es bueno y justo, a diferencia de la discreción, que no sería tanto una virtud como una capacidad de elegir, independientemente de que el fin sea el bien o el mal. La prudencia como virtud está ligada a conceptos religiosos pero también a toda la tradición filosófica y estética tan fundamental en autores como Gracián. Para todas estas cuestiones *vid.* P. Aubenque, *op. cit.*; Damasio de Frías, *Diálogo de la discreción en Diálogos de diferentes materias inéditas hasta ahora*, Madrid, 1929 y Aurora Egido, *Las caras de la prudencia...*, *op. cit.*

I, *El engaño en el vestido*

RODRIGO Sin duda es él, claro está, 945
según me ha dado las señas).
Voyme, que al Duque he de hablar
antes que la noche quiera
cubrir con opacas sombras
estas volubles esferas. 950

Vase

CLARA Ves* con Dios.
JULIA Sabe, señora,
que Ramiro abrió la puerta
y hasta la sala subió.
CLARA ¿Hay más loca impertinencia?

Sale Ramiro

RAMIRO (¡Ay amor, qué loco eres, 955
en cuántas partes te empeñas!
A doña Teodora sirvo
y a doña Clara quisiera
hablar porque de sus ojos
al alma dispara flechas.) 960
No hay preguntarme por qué
subí a ver vuestra belleza,
que tantas causas amor
tiene como el sol estrellas.
CLARA Admirada estoy, señor, 965
de que llegue Vuecelencia*
a pisar estas estancias,
pues no es razón que yo sea
la causa de que Teodora
celos, gran señor, os tenga. 970
RAMIRO Siempre adoro a la que miro.
CLARA Y se conoce no yerra
Vuecelencia en eso, pues
cuando a otra dama vea,
la querrá porque la mira, 975
¡bizarra correspondencia!

*Sale al paño Fortunio**

FORTUNIO (Larga visita parece

* 951 “Ves” es forma coloquial para el imperativo del verbo ir. Se repite la misma forma en el verso 1911.

* 966 **Vuecelencia:** Abreviatura de “Vuestra Excelencia”. Aunque en el texto aparece escrito “V. Excelencia” debe considerarse siempre “Vuecelencia” forma que aparece más adelante así escrita en el original, ya que es la única forma que cuadra a la hora de realizar el cómputo silábico. La aparición de “V. Excelencia” podría explicarse por un desarrollo equivoco por parte del impresor de una abreviatura original. Transcribo a partir de aquí siempre como “Vuecelencia”.

* *Acot.* 977 En los originales, después de la intervención de Clara pone “Vase”, lo cual debe ser una errata o un error, puesto que Clara continúa en escena e interviene en los versos siguientes.

I, *El engaño en el vestido*

	para hermano.)	
RAMIRO	No con quejas	
	estés, doña Clara, agora.	
FORTUNIO	(Por Dios, habla con llaneza, ya es muy viejo en esta casa.)	980
RAMIRO	Yo te amo de tal manera que el sueño por ti lo paso, y como el alma en ti piensa, aunque sueña lo que quiere, lo que ha querido no sueña.	985
CLARA	En estos pasos de amor siempre sueña Vucelencia.	
FORTUNIO	(No supe lo que era amor hasta este lance. ¡Que pueda sufrir tanto! Vive Dios, que, aunque más hermano sea, le tengo que dar muerte, mas pase por la primera, que yo sabré sus deseos.)*	990
RAMIRO	¿Hay hoy en toda Florencia igual mí, doña Clara? ¿Por qué ingrata me desprecias? ¿Por qué cruel me despides? ¿Quién se atreve a esta belleza? ¿Quién te quiere? ¿Quién te adora? ¿Quién te busca o galantea sino yo, en Florencia?	995 1000

Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO	Yo.	
GARAPIÑA	Yo también, pero pendencia ha de haber en los hermanos; cuide yo de mi cabeza y dense como quisieren.	1005
RAMIRO	Turbado estoy.	
CLARA	Estoy muerta.	
GARAPIÑA	Tú, Julia, entreténme un poco.	
JULIA	Al diablo que lo entretenga.	1010
GARAPIÑA	Sí, que estoy enamorado. Hasta las manos y piernas están andando por ti.	
JULIA	Yo le daré su sentencia.	
GARAPIÑA	Si te entiendes de derechos, habré de hablar a derechas.	1015

* 995 Este verso y el anterior resultan de significación dudosa. Podría referirse a que, a pesar de los deseos de matar al hermano de Clara, le dejará vivir por el momento, pues “mas pase por la primera”, es decir, por ser la primera vez que siente que está enamorado de Clara y además, porque todavía no conoce los sentimientos de esta ni la actitud de su hermano, por ello refrena los primeros impulsos de matarlo y se da un tiempo en el que “sabrás sus deseos”.

I, *El engaño en el vestido*

RAMIRO	Hermano.	
FORTUNIO	Señor, advierte que, aunque hermano menor sea, sé que se debe tener el respeto a la belleza.	1020
RAMIRO	Yo le guardo a doña Clara. Mal se conoce.	
RAMIRO	(¡Qué pena! Rabiando vivo de celos.)	
FORTUNIO	(El alma matarle intenta.)	
RAMIRO	A doña Clara la adoro, y no es razón que tú seas el estorbo de mi intento.	1025
CLARA	(Ya salí de mi sospecha: el hijo del Duque es este.)	
FORTUNIO	Pues mal, hermano, deseas; déjate de pretensiones y no en mirarla me ofendas.	1030
RAMIRO	Tú me ofendes, atrevido, loco, villano.	
FORTUNIO	La lengua suspende antes que el acero la saque.	1035
RAMIRO	Desta manera	

Riñen

CLARA	sabrá defender mi espada lo que mi amor atropella. ¡En mi casa descompuestos con tan loca impertinencia!	1040
GARAPIÑA	¡Válgate el diablo por vaina! ¡Sal, acaba! ¡Ay, qué quimera! Por cosa justa no sale, si fuera injusta saliera.*	
CLARA	¡Hay tal rigor!	
FORTUNIO	¡Ah, tirano, me pesa que te defiendas!	1045

Páranse. Salen Teodora y Inés.

TEODORA	Vuelvo a ver a doña Clara y a acreditar mi sospecha. Dejad, señora, que riñan si por vos es la pendencia. Quien tiene celos no vive y es razón que presto muera.	1050
---------	---	------

* 1044 El gracioso en un principio aparecía caracterizado como cobarde, que quería evitar la pelea. Sin embargo, aquí parece tener un ataque de valor que le lleva a desenvainar la espada pero esta no sale de la vaina (quizá porque está oxidada de no usarla), lo que provoca un efecto cómico.

I, *El engaño en el vestido*

RAMIRO	¿Teodora?	
TEODORA	¿Por qué os dejáis? Proseguid con vuestra empresa.	
RAMIRO	En miraros no hay venganza, no hay cólera.	1055
GARAPIÑA	¡Buena es esa! Antes viendo las mujeres tengo cólera de veras; con ellas me enciendo más.	
FORTUNIO	Salgamos los dos afuera, que no es razón que las damas oigan nuestras diferencias.	1060
GARAPIÑA	Más vale salimos todos.	
RAMIRO	Y más, que Rodrigo es fuerza que no tarde en venir mucho.	1065
TEODORA	Soy la aurora de su estrella, el camino habéis abierto; daros, gran señor, quisiera lo que pedido me habéis.	
CLARA	¡Quién te vio en tantas tragedias!	1070
JULIA	Es imposible salir. Mi señor abrió la puerta y hasta la sala se ha entrado.	

*Sale Rodrigo**

RODRIGO	(Mi hermana aquí. ¡Qué tristeza! ¡Aquí Ramiro y Fortunio!)	1075
---------	---	------

Sale del todo

	Pesar el alma recela. ¿Qué es esto, señores? ¿Cómo con las espadas, ¡qué pena!, desnudas?	
GARAPIÑA	Nunca la mía salió, porque es tan doncella como vieja, que la espada es la mejor la más vieja, y así es doncella, pues ya hay pocas doncellas nuevas.*	1080

* *Acot.* 1074 Nótese que estos versos los pronuncia no al paño, sino mientras va entrando en escena.

* 1084 Garapiña realiza nuevamente un comentario misógino jocoso. Juega con el sentido de “espada doncella” (virgen, que no ha sido utilizada para matar) y las “doncellas vírgenes” que, según él, “ya hay pocas”. En los versos 544-548, realiza una gracia semejante: “¿Por qué no saca su espada?/ Porque es doncella [...] que hay ya muy pocas doncellas, / si viven acompañadas”. Los juegos de palabras eran muy frecuentes y habituales entre los poetas gongorinos, especialmente en Aragón, como señala Aurora Egido (*La poesía aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 198-208). El mismo juego de palabras con “espada doncella” aparece en Calderón (de quien probablemente lo toma): “RODRIGO: “Sacad/ la espada vos./ COSME: Es doncella./ y sin cédula o palabra/ no puedo sacarla.” (*La dama duende*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989, p. 11).

I, *El engaño en el vestido*

RAMIRO Hay damas aquí y al fin 1085
la pregunta ha sido necia.
Quedaos con Dios, Rodrigo.

Vase

RODRIGO (¿Hay tan estraña respuesta?)
FORTUNIO Yo, señor, entré a esta casa,
mas no pensé que era vuestra. 1090
Perdonad de la osadía.

GARAPIÑA Y yo entré sin conocerla.
TEODORA Yo entré a mirar un traidor...
RODRIGO (Todos con penas me dejan.)
TEODORA ...Y ha sido para tu bien. 1095

Vase

RODRIGO (Que no solo mi sospecha
sea de amor, mas también
de mi honor ingrata sea.
¡Doña Teodora en mi casa!
¡Ramiro también con ella!
Si con mi hermana lo advierto,
el honor me desconsuela,
si con Teodora lo miro,
también es fuerza me ofenda.) 1100

FORTUNIO Quedaos con Dios, Rodrigo. 1105
RODRIGO Guarde el cielo a Vuecelencia,

que esta casa, como a suya,
cuando yo esté dentro della
puede, Vuecelencia, honrarla.
FORTUNIO No quiero daros respuesta. 1110

Vase

GARAPIÑA (Quédense con Dios. Yo sí
que responda ha de ser fuerza;
no fuera criado al uso
si a todo no respondiera.)*

Vase

RODRIGO Vamos, ingrata, ¡ay de mí!, 1115
pues entre dos diferencias,
cuando un amor me da alivio,
un honor más me atormenta,
y cuando un honor me mata,
un amor mis ansias templa. 1120

* 1114 Es frecuente en la obra encontrar en boca del criado Garapiña reflexiones sobre la comedia y sus personajes.

JORNADA SEGUNDA

Sale Ramiro, Teodora e Inés

TEODORA	Escusado era venir, don Ramiro, a visitarme.	1135
RAMIRO TEODORA	Vengo, Teodora, a quejarme. Vuestras quejas he de oír, pero en estas fantasías en tan frustrada esperanza, mirando vuestra mudanza diré primero las mías.	1140
	Con doña Clara os hallé; con cólera y furia airada sacasteis necio la espada, luego algún empeño fue.	1145
	Y si en vuestro pesar gano eterno pesar de amor, es empeño superior pues reñís con vuestro hermano.	1150
RAMIRO	Si tú con Clara me viste, yo te vi con don Rodrigo dándote el propio castigo que tú celosa me diste.	1155
	Y así, en tan grandes recelos, no me quiero disculpar, pues bien puede un hombre hablar a una dama sin dar celos.	1160
	Si de ese tosco villano, aborto de un monte altivo, algún disgusto recibo por amante o por hermano, verás que con triste suerte en ocasión merecida, solo el mirarme con vida será causa de su muerte.	1165
	Si la plebe se conjura tirana, falsa y crüel, y señor le busca a él, tendrá muy corta ventura, pues mi valeroso pecho, para adquirir feliz suerte, con darle oculta la muerte se ha de mirar satisfecho.	1170
	Tu padre don Juan le adora con afecto cariñoso, sin duda para tu esposo lo quiere, hermosa Teodora,	1175

I, *El engaño en el vestido*

	mas aunque mi dicha muera y no se pueda poseer, siempre tengo de querer a la que este monstruo quiera.	1180
INÉS	Tu padre* viene, señora; yo le vi entrar por la puerta.	
TEODORA	Don Ramiro, yo estoy muerta, retírate.	1185
RAMIRO	No, Teodora, no tengo de retirarme, yo quiero me vea aquí.	
TEODORA	Entra, Ramiro, por mí.	
RAMIRO	Mucho puedes obligarme.	1190
PARITOQUE	Yo también habré de entrar.	
INÉS	Ve, Paritoque, que viene.	
PARITOQUE	(Han visto qué prisa tiene esta Inés para encerrar.)	
	<i>Aparte*</i>	
<i>Entra. Sale Rodrigo</i>		
RODRIGO	¿Quién por llegar a mirarte, Teodora hermosa, ha querido flechas sufrir de Cupido, lanzas disparar de Marte? Ya sé que mis desconsuelos los sentirás, pues ayer como cruel, como mujer, me diste tirana celos.	1195 1200
	Mas no importa a mi pasión, pues si prudente lo miro, conozco ya de Ramiro la imprudente condición.	1205
TEODORA	Don Rodrigo, ¿cómo así subiste, sin recelar que don Juan puede llegar y hallarte, señor, aquí? Mi pesar agora advierte,	1210

* 1183 El padre de Teodora es don Juan, y no Rodrigo, que es quien se entra y sale a escena a continuación. Posiblemente la criada diga que se acerca el padre de Teodora para persuadir a Ramiro para que se esconda de inmediato.

* 1194 El aparte se dirige al público. Distingo todo como *aparte* sin especificar entre corchetes [al público]. El gracioso apela al público, lo cual es una característica habitual en las comedias, en especial en el teatro calderoniano que está plagado de reflexiones metateatrales puestas en boca de este personaje. El hecho de que el gracioso se dirija al público contribuye a crear una mayor complicidad con el espectador, como señala Claire Paillet, pues “el primer grado, el más sencillo y explícito [de los “guiños”] es la invocación directa al público para despertar su interés” (“El gracioso y los «guiños» de Calderón: Apuntes sobre «autoburla e ironía crítica» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^{er} colloque du Groupe de Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Institut d’Etudes Hispaniques ed Hispano-Américaines. Université Toulouse-Le Mirail, 1980, p. 41). Que el gracioso o los criados se dirijan al público es habitual en todas las comedias incluidas en la *Navidad* (véase la misma apelación directa al público por parte de la criada en *La industria contra el peligro*, nota al verso 1206).

I, *El engaño en el vestido*

RODRIGO	que es mi padre muy celoso. Pues si yo he de ser tu esposo, ¿qué importa que venga a verte? Tu padre don Juan ya sabe que te amo y que te quiero.	1215
TEODORA	Esto es lo más verdadero; este el medio más süave. Déjame, Rodrigo, agora, después a verme vendrás.	1220
RODRIGO	¿Cómo después me verás si no me oyes, Teodora? Después que el Duque y don Juan a la campaña salieron y los combates vencieron de ese estado de Milán, no te he visto, y así agora, pues que te llevo a mirar, no me has de querer quitar esta dicha.	1225
TEODORA	(El alma ignora si ve estos lances Ramiro.)* [.....] [.....] [.....]	1230
RODRIGO	¿Quién causa tanta mudanza? ¿Quién te quiere? ¿Quién te adora? ¿Cómo tan presto, Teodora, quieres frustrar mi esperanza? Si acaso en amante empeño, vives con nueva pasión, borrarse* mi afición pensando que ha sido sueño. No te muestres afligida, no te ostentes tan crüel, no, ingrata Dafne,* al laurel te retires perseguida, que aunque noble mi cabeza no ciñe tan grave honor,	1235 1240 1245

* 1231 Este verso queda suelto, sin rima en medio de dos redondillas en los originales. Aunque en los ejemplares no haya ningún indicio, el sentido parece indicar que faltan versos, por lo que prefiero contar los tres versos ausentes, por error, en la redondilla. Sigo en toda la comedia el mismo criterio.

* 1241 Entiéndase que el verbo es un futuro: “se borrará”.

* 1245 **Dafne:** “Nimpha, hija del río Peneo. [...] Apolo descuidado, encontró con Daphne, y luego de su vista, quedó preso de su amor, comenzó a seguirla diciéndole su pena. Ella [...] huía por los lugares más ásperos que podía; ambos corrían, uno amando y otro desamando. [...] Daphne, cuyas fuerzas iba perdiendo, como cercana se viese de las ondas de su padre Peneo, dijo [...] trágame o múdame en otra figura. Apenas estos ruegos Daphne había acabado, cuando ya un enfriamiento a todo el cuerpo de sobía y la corteza del árbol las entrañas le cubría; los cabellos las hojas se tornaron, los pies en raíces perezosas[...]. Tornada Daphne en laurel dijo Apolo: Oh laurel, pues no puedes ser mi esposa, tú serás mi árbol” (Pérez de Moya, p. 268). La presencia de Dafne en la poesía barroca es abundantísima, e igualmente en teatro. Calderón desarrolló este mito en su obra *El laurel de Apolo* (1664).

I, *El engaño en el vestido*

	será para ti mejor, por ser tu igual mi nobleza, que siempre busca su mal quien quiere aprisa subir, y suele en penas vivir quien no casa con su igual. Ya estás, Teodora, entendida. Prospera tu dicha el cielo.	1250 1255
TEODORA RODRIGO INÉS	Es en vano tu recelo. No te disculpes fingida. ¡Qué grande desdicha tuve: la puerta me dejé abierta! Mi señor llegó a la puerta; ya las escaleras sube.	1260
TEODORA	Entra, Rodrigo, ¡ay de mí! Aquí te esconde.*	
RODRIGO	Ya voy, que siempre, Teodora, soy el escondido por ti.	1265
<p style="text-align: center;"><i>Entra. Sale Fortunio y Garapiña</i></p>		
FORTUNIO	(Por vengarme de Ramiro en casa Teodora* entré; ya la vi, ya la encontré.)	
TEODORA FORTUNIO	Que a esta casa entréis admiró. No pues, señora, admiréis que amante venga a miraros, que, si yo puedo adoraros, vos despreciarme podéis. De que os vea no os turbéis en tan hermoso arrebol, sigo, amante girasol, los rayos que al mundo dais, y agora, si os irritáis, tirá flechas el sol.	1270 1275
TEODORA	Admiro, señor, que así subáis a mi casa, pues ni vos amarme queréis, ni amaros yo merecí. Aurora una tarde fui entre lloroso arrebol, vos, torcido girasol, no pudisteis ver la aurora, y así no queráis agora	1280 1285

* 1264 Debe entenderse como una acotación implícita. Se supone, por tanto, que Rodrigo se esconde en el otro lado del escenario distinto al lado por el que entró Ramiro.

* 1268 **en casa Teodora:** Debería ser “en casa de Teodora”. Se suprime la preposición y el nombre en aposición funciona como adjetivo. No era muy frecuente pero sí aparece este uso del sustantivo como adjetivo sin ir precedido de preposición en algunas ocasiones (*vid. Ken.*, p. 2).

I, *El engaño en el vestido*

	que tenga celos el sol.*	1290
FORTUNIO	Llegué a ver una hermosura cuando el sol se retiraba, y como tan alto estaba quise buscar mi ventura. La aurora el día asegura,	1295
	al sol cuando se partía le siguió la noche fría, y así en vos hay más estrella, pues el sol anuncia a ella y vos anunciáis el día.	1300
TEODORA	El sol, planeta luciente, con fulminantes ensayos dispara a las cumbres rayos por el balcón del oriente. La aurora sufre paciente su muerte a primer hora; celosa vive el aurora y así es mejor elegir un sol que sabe lucir que una luz que siempre llora.	1305
FORTUNIO	La aurora sin el sol luce, nunca sin la aurora el sol, porque en su azul arrebol sus rayos a luz reduce, de sus lágrimas produce el mar lucidos despojos, y así, en tan varios antojos, a vos tengo de adorar pues a quien sabe llorar no le duran los enojos.	1310
	Esta señora también parece para mí igual.	1315
GARAPIÑA	Guarda que no le haga mal. Yo al menos no le haré bien.	1320
INÉS	Os querré aunque mal os cuadre.	1325
GARAPIÑA	¡Esa dicha no merece!	
INÉS		

Al paño Ramiro

RAMIRO	(Larga visita parece esta para ser de padre.)	
FORTUNIO	Pues ¿quién tanto mereció? ¿Quién os ama? ¿Quién os quiere? ¿Quién como yo por vos muere?	1330

* 1290 Esta misma imagen del sol y la aurora para designar a la amada ya había aparecido con anterioridad (*vid. supra* nota al verso 787). Aquí se amplifica esta imagen añadiendo el elemento del amante como girasol, metáfora que aparece al comienzo de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* de Calderón: “Difícilmente pudiera/ conseguir, señora, el sol,/ que la flor del girasol/ su resplandor no siguiera./ [...] si sol es vuestro esplendor,/ girasol la dicha mía;” (*op. cit.*, p. 135).

I, *El engaño en el vestido*

¿Quién os galantea?*

Sale Ramiro diciendo

RAMIRO	Yo.	
PARITOQUE	Yo también infeliz fui, a mi enemigo encontré.	
GARAPIÑA	¡Paritoque aquí! Yo sé que se ha de acordar de mí.	1335
FORTUNIO	¡Vive Dios que estoy turbado!	
TEODORA	Sin vida y con pena estoy.	
RAMIRO	Yo soy, Fortunio, yo soy de Teodora apasionado.	1340
FORTUNIO	Por mirar vuestra pasión con doña Clara, dejé de quererla y empecé esta nueva pretensión	
GARAPIÑA	¡Aquí hay palos!	
PARITOQUE	¡Aquí hay riña!	1345
GARAPIÑA	Inés mía.	
INÉS	No me invoque.	
GARAPIÑA	No quieras a Palitoque, [*] que antes fue la Garapiña. [*]	
RAMIRO	Siempre sois más atrevido.	
FORTUNIO	Atended a lo que habláis.	1350
RAMIRO	¡Que siempre me persigáis!	
FORTUNIO	Siempre soy yo el perseguido.	
RAMIRO	Acordaos del sayal, no queráis ser tan crüel.	
FORTUNIO	Nunca se pierde un laurel por haber pasado un mal.	1355
RAMIRO	Idos desta casa luego. (¡Ya no puedo más sufrir!)	<i>Aparte</i>
FORTUNIO	Primero habéis de salir.	
TEODORA	(¡Que esté Ramiro tan ciego!)	1360
RAMIRO	¿Cómo mi afrenta decís siendo yo dueño del caso?	
FORTUNIO	Yo no he de moverme un paso si primero no salís, y si no estáis satisfecho y yo tengo que salir, esta espada habrá de abrir	1365

* 1332 Esta conversación entre Fortunio y Teodora es muy similar a la que en la jornada primera mantiene Ramiro con Clara (cfr. v. 1000-1004). Igualmente hay paralelismo en la situación: en la primera espera al paño Fortunio que exclama, como aquí Ramiro, “(Larga visita parece/ para ser de hermano)” (v. 977-978).

* 1347 **Palitoque**: “Palo pequeño, malformado y tosco.” (*D.A., s.v.*). En este caso cambia el nombre del personaje Paritoque para hacer un juego de palabras con su nombre similar al que hace en el verso siguiente con Garapiña.

* 1348 **la Garapiña**: Juego de palabras entre el nombre propio del personaje y el nombre común “garapiña”. Para los distintos significados de “garapiña” véase más adelante la nota al pie del verso 1670.

I, *El engaño en el vestido*

GARAPIÑA camino por vuestro pecho.
TEODORA Será el camino sangriento.
RAMIRO ¿Hay tan bizarra osadía? 1370
Siempre castiga la mía
vuestro loco atrevimiento.

Riñen

TEODORA Señores, si una mujer
os ruega...

Al paño Rodrigo

RODRIGO (Pendencias son.)
TEODORA (¿Hay más penosa aflicción? 1375
Esto aquí me importa hacer.)

Sale Rodrigo

RODRIGO Dejad, señores, agora
este enfado.
RAMIRO Pues contigo
sin duda estaba Rodrigo.

Dentro don Juan

DON JUAN ¿Dónde estás, Inés? ¿Teodora? 1380
TEODORA ¿Quién vio más notable caso?
GARAPIÑA Aquí tenemos buen fin.
INÉS Por la puerta del jardín
está muy seguro el paso.
Vamos, señores, agora. 1385
FORTUNIO Con pena voy.
RAMIRO Ya te sigo.
RODRIGO (¡Que aquí estuviera Rodrigo!)
(¡Don Ramiro con Teodora!)

Vanse con Inés

PARITOQUE Enfadado voy con vos.
GARAPIÑA ¿Conmigo?
PARITOQUE* ¡Con el ventero!* 1390

* 1390 En los originales aparece en la didascalía Ramiro, lo cual es un error, pues este acaba de salir de escena. Lo lógico es que el que conteste a Garapiña sea Paritoque, pues es su interlocutor en los otros versos inmediatamente anteriores y posteriores.

* 1390 La expresión “¡con el ventero!”, a pesar de no ser registrada por Correas, tiene un origen popular, similar a otras respuestas a la pregunta obvia de con quién se habla tipo “¡con el cura!” o “¡con el vecino!”, aún hoy utilizadas con un significado implícito semejante a la expresión coloquial “¡con quién va a ser!”. No obstante, la exclamación redundante en esta idea de pues líneas más abajo, en el v. 1421, Garapiña relata que fue ventero, por lo que está claro que Paritoque se está refiriendo claramente a él cuando responde a la pregunta de con quién está enfadado.

I, *El engaño en el vestido*

GARAPIÑA Yo por matarle me muero.
PARITOQUE Ya nos veremos los dos.

Vanse los dos y sale don Juan

DON JUAN ¿Teodora?
TEODORA Señor, ¿qué ordenas?
DON JUAN Ven conmigo, pues la noche
ya con el lucido coche 1395
luce las rubias arenas.*
TEODORA Ya te obedezco.
DON JUAN (Mi intento
la he de decir...)
TEODORA Ya te sigo.
DON JUAN (...porque para ella Rodrigo
es muy noble casamiento.) 1400

*[Vanse]**

Sale Garapiña con espada, broquel y linterna*

GARAPIÑA Dos damas miró mi amo
en Florencia de buen arte
y a las dos las solicita;
no entiendo por qué lo hace.
A casa Rodrigo entró 1405
sin recelar algún lance,
y me dijo le esperara
en esta puerta. No hay nadie
que me impida estar sentado
y así, con lindo donaire,* 1410
que hasta los vientos agora
tienen dones y no saben,
como son tan invisibles,
si son espirituales,

* 1396 Las metáforas de corte mitológico para el anochecer y el amanecer son muy frecuentes en el lenguaje gongorino. El lucido coche se refiere a la luna: “Danle carro para denotar que anda alrededor de la tierra, así como las ruedas del carro a la redonda del eje. Este carro fingen habersele dado Iúpiter, porque ella, siendo del linaje de los Titanos [...] no sólo les quiso dar favor, mas ayudó a Iúpiter y a los demás dioses contra ellos” (Pérez de Moya, p. 372). Las rubias arenas es metáfora por el cielo (la arena rubia por el reflejo del sol por la que corren los caballos del dios Sol). El “aljófara” y la “rubia arena” son términos utilizados por Góngora según los recoge Antonio Vilanova en su libro *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Vol. 2, Barcelona, PPU, 1992, p. 878.

* *Acot.* 1401 Acotación no presente en los originales pero necesaria para indicar que Don Juan y Teodora salen del escenario.

* *Acot.* 1401 *bis* **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 una cazoleta de hierro, que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa, o manija, que tiene por la parte interior [...]” (*D.A.*, s.v.)

* 1410 Nótese el juego continuo de palabras del gracioso en todo el pasaje. Aquí juega con “donaire”, compuesta de “don” y “aire”, lo que le permite el juego posterior con “espirituales” (v. 14), haciendo chiste (tópico) con los “dones espirituales”. Recuérdese además que el gracioso ha sido también calificado como la “figura del donaire”, lo que acrecienta el juego polisémico.

I, *El engaño en el vestido*

me sentaré en esta puerta 1415
y esta linterna que trae
mi industria * dejaré aquí,
porque vean en la calle
que soy hombre que me luzco
con las cerillas de sastre. * 1420
Ventero * fui no ha dos meses,
pero el palacio me sabe
más gustoso, porque al fin
hay una dispensa * grande.
Hay un rico refitorio * 1425
de desordenados frailes,
varios peces de la mar,

Siéntese

gran diversidad de aves,
dos mil géneros de frutas
que suelen tener los pajes, 1430
muchos modos de lacayos,
diferentes animales.
Para el juego de las damas *
hallarán terceros grandes,

* 1417 Esta escena es muy similar a otra de la comedia *La industria contra el peligro* (Jornada segunda a partir del verso 1900), en la que el gracioso espera vigilante en la calle, de noche, y recitando en soliloquio. La escena cómica que se va a producir después de riña con el otro criado muestra un paralelismo muy evidente entre las dos comedias, lo que puede hacer pensar que la referencia explícita a “industria” sea un guiño, quizá inconsciente o intencionado, del autor.

* 1420 La cerilla era una “candela o vela muy delgada y larga que sólo tiene mezclados con cera los pocos hilos del pabilo, y cubiertos de ella con una capa, o baño sutil”. Este tipo de cerillas eran utilizadas por los sastres “para encerar los cortes de las telas de seda, porque no se deshilen, passandola encendida por ellos ligeramente; y también de luz manual para alumbrarse y otros usos” (*D.A., s.v. cerilla*).

* 1421 **ventero**: “El que tiene a su cuidado, y cargo la venta, u hospedage de los passageros” (*D.A., s.v.*). Ya en el verso 1390 se había anticipado el pasado de Garapiña como ventero.

* 1424 **dispensa**: “dispensa”, con variación vocálica recogida en el Diccionario de Autoridades (*D.A., s.v.*). La elección de la variante es intencionada, ya que juega con los dos sentidos de la palabra “dispensa”, que también puede ser “privilegio, excepción graciosa de los derechos y leyes generales para executar alguna cosa generalmente prohibida, concedida por quien tenga legítima autoridad. Úsase comúnmente en los Tribunales Eclesiásticos”. Puede referirse al permiso que se le concede al ventero Garapiña de ir a palacio. El juego de palabras se acentúa con la aparición de la palabra “fraile” en el verso siguiente.

* 1425 **refitorio**: “El lugar destinado en las Comunidades para juntarse a comer. Algunos dicen Refectorio, por arrimarse más al origen.” (*D.A., s.v.*). Posiblemente hay un juego de palabras no demasiado claro, entre términos que podrían sonar parecido como “refrito” y “refitorio” y de ahí que mezcle a los frailes con los peces, las aves y las frutas. Es una posibilidad aún mayor si consideramos la acepción de fraile como una especie de pez gigante o “monstruo marino, cuya cara parece de hombre, la cabeza lisa y sin pelo, como raída a navaja. En los hombros tiene una cubierta a manera de capilla de Fraile, y en lugar de brazos dos aletas largas que parecen mangas, y la parte interior se termina en una ancha cola.” (*D.A., s.v. fraile*)

* 1433 En estos versos hay un juego de palabras entre el “juego de damas”, aludiendo a los enredos y jugueteos de amor cortesanos y al juego que se realiza sobre el tablero. Sin embargo no se refiere propiamente al juego de las damas (que tiene veinticuatro piezas), sino al ajedrez, que se juega sobre el mismo tablero de sesenta y cuatro casillas blancas y negras. En el juego del ajedrez hay en total treinta y dos piezas de las cuales tan sólo dos son damas o reinas, de ahí el juego de palabras de Garapiña: “habiendo treinta alcahuetes/ para dos [damas] que hay principales” (v. 1435 y 1436).

I, *El engaño en el vestido*

habiendo treinta alcahuetes 1435
para dos que hay principales.
Hay famosos bodegueros
que todos los vinos saben,
pues en estando borrachos,
entre dientes hablan graves, 1440
y sin duda que convino*
para conocer sus males.
Hay mondeguijas de gusto
y otras mondongas de gaste,*
que esto no puedo sufrir 1445
pues una Julia de lance*
me ha cogido ya: seguro
que me cuesta muchos reales
y más de dos mil florines.*
Pero un bulto por la calle 1450
se va llegando hacia mí.
Justo será me levante

Levántase

y desenvaine mi espada
y hacer vainas de su sangre.*

Sale Paritoque de ronda

PARITOQUE (Mi señor me ha prevenido 1455
que le espere en esta parte
y el puesto ya está ocupado.
Santos cielos, ayudadme.)
¿Hay paso para esta casa?

* 1441 Juego de palabras continuo en este pasaje, que viene a ser una caricatura de la vida en la corte. Aquí Garapiña realiza un calambur repetido en otras partes de la *Navidad* entre “convino” (del verbo “convenir”) y “con vino” (*vid.* I, nota al pie 48), pues está hablando de borrachos. El calambur y otro tipo de juegos de palabras están muy presentes en la poesía del barroco, especialmente en Aragón (*vid.* Aurora Egido, *La poesía..., op.cit.*, p. 205).

* 1444 **mondeguijas de gusto / mondongas de gaste:** Juego de palabras basado en la voz “mondonga”: “Nombre que daban en Palacio a las criadas de las Damas de la Reina” (*D.A.*, s.v.). Se burla de las damas cortesanías “de gusto” a las que les gusta la ostentación (“de gaste”) y a las que denomina con un tono burlesco con el diminutivo “mondeguijas”. Además, todo el juego parte de la voz “mondongo”, que son “los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) dispuesto, rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y así se guisa la gente pobre” (*D.A.*, s.v.), y que redunda en el juego de vino-comida.

* 1446 Debe entenderse que Julia le ha cogido ya por enredo o suceso del destino jugando así con la expresión “lance de fortuna”: “El accidente y acaso, funesto o favorable, que sobreviene a alguno.” (*D.A.*, s.v.).

* 1449 **florines:** “Moneda de plata u oro que ya no tiene uso en España, y la que hubo parece valía lo mismo que un real de a ocho.” (*D.A.*, s.v. florín)

* 1454 Juego con la palabra vaina, “caxa, o funda, en que se encierran, y guardan, o que cubren algunas armas, como espadas, puñales” (*D.A.*, s.v.). En *D.A.* también se recoge la variante “baina” para designar a la “corteza tierna y larga en que están encerradas algunas legumbres”. Con su espada hará que fluya la sangre que, metida en una vaina o funda, parecerá semejante a la especie de morcillas o mondongo que citaba anteriormente.

I, *El engaño en el vestido*

GARAPIÑA Sí, mas no quiero que pase. 1460
PARITOQUE Así lo haré, señor mío.
GARAPIÑA Vaya, camine adelante
y no me enfade le digo.
PARITOQUE No tenga miedo le enfade.

Vase

GARAPIÑA El hablar gordo* es gran cosa, 1465
bien este modo me sale.
Otro viene, ya no temo.

*Sale Ramiro con espada y rodela**

RAMIRO (Ya la noche vigilante
tachonó el cielo de estrellas
y ya en salados cristales,* 1470
llevándose tras sí el día,
este planeta que nace
rizando montes con perlas,
con rayos luciendo valles,
descansa agora, y le pido 1475
que a salir mañana tarde,
porque la confusa noche
con caracteres de sangre
la mayor venganza escriba
que en pechos humanos cabe. 1480
Llamaré a Rodrigo agora
porque mi intento acompañe,
que, aunque estoy con él reñido
por los amorosos lances,
en cosas de conveniencia 1485
se vuelven las amistades.
Este hermano, este enemigo,
este rústico, este infame,
yo haré que en túmulos fríos
muera a resistencias graves 1490
deste acero que mi brazo
rige con lucido esmalte.
Yo haré que encubra la noche*

* 1465 **hablar gordo**: “Echar fieros y bravatas, amenazando a uno, tratándole con imperio y superioridad.” (*D.A.*, s.v. gordo). Aparece la misma expresión en *El amor hace valientes* (1658) de Matos Fragoso: “¿De qué sirve ser gallina, si no sabes hablar gordo?”

* *Acot.* 1468 **rodela**: “Escudo redondo y delgado que, embrazado en el brazo izquierdo, cubre el pecho al que pelea con espada. Llámase así, según Covarrubias. Quasi rotela, por ser redonda.” (*D.A.*, s.v.)

* 1470 La noche que “tachonó el cielo de estrellas” viene cuando el sol, “planeta que nace/ rizando montes con perlas” (metáfora del rocío al amanecer), descansa en “salados cristales”. Esta última es metáfora, como las anteriores, de corte gongorino para designar el mar, según la registra Vilanova (*op. cit.*, p. 889).

* 1493 La noche es el momento ideal para encubrir crímenes y propiciar venganzas por amor. Resuena detrás de estos versos el poema de Lope de Vega titulado *A la noche*: “Noche fabricadora de embelecós/

I, *El engaño en el vestido*

	mi maldad; yo haré que acabe en rústico lecho duro	1495
	su vida, para que estampe la noche en negros blandones* y en los bien bruñidos jaspes* que muere por atrevido, que es la muerte de un amante.	1500
	Un hombre está aquí parado, darele muerte, que en lances donde venganzas se buscan son enemigos los aires.) ¿Quién va?	
GARAPIÑA	¿Quién me lo pregunta?	1505
RAMIRO	Un hombre.	
GARAPIÑA	Lindo visaje, yo soy otro.	
RAMIRO	¡Qué quimera! Apartaos.	
GARAPIÑA	¿Que me aparte?	
RAMIRO	Ea, dejad este puesto	
GARAPIÑA	Tampoco puedo llevarle; harto dejado lo tengo.	1510
RAMIRO	Pues este acero brillante os dará la muerte al punto.	
GARAPIÑA	Espere, señor, aguarde; ya me voy de todos modos.	1515
RAMIRO	Váyase presto.	
GARAPIÑA	(Aquí hable otra lengua, que la mía se me turbó en el gaznate.)	
<i>Vase</i>		
RAMIRO	Huyó y frustró mis intentos dando fuerza a mi coraje, y pues he quedado solo en mi venganza constante, he de llamar a Rodrigo. La puerta abierta me hace gran novedad.	1520

*Éntrase dando una vuelta al tablado y vuelva a salir**

loca, imaginativa, quimerista,/ que muestras al que en ti su bien conquista/ los montes llanos y los mares secos;/ habitadora de celebros huecos,/ mecánica, filósofa, alquimista,/ encubridora vil, lince sin vista,/ espantadiza de tus mismos ecos:/ la sombra, el miedo, el mal se atribuya,/ solícita, poeta, enferma, fría,/ manos del bravo y pies del fugitivo./ Que vele a duerma, media vida es tuya:/ si velo, te lo pago con el día,/ y si duermo, no siento lo que vivo.” (Lope de Vega, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999, p. 137).

* 1497 Recuérdese que los blandones eran hachas de cera que se usaban para alumbrar.

* 1498 **jaspes**: El “jaspe” es una “piedra manchada de varios colores, especie de mármol, capaz de pulimento, que se distingue por el color principal [...]” (*D.A.*, s.v.)

I, *El engaño en el vestido*

RAMIRO Ya entré aquí 1525
y hablar no he sentido a nadie.
¡Ay, infelices pasiones!,
pues para poder vengarme
tiene sobresalto el alma
teniendo la pena aparte. 1530

Sale Julia

JULIA Fortunio con mi señora 1535
en la otra pieza está,
bodas muy presto tendrá,
porque constante la adora,
y agora en dulces desvelos,
según al pasar he oído,
me parece se han pedido
el uno al otro los celos.

RAMIRO (Gente en esta parte siento.
¿Si es Rodrigo?) 1540

JULIA (Gente suena,
¿quién puede ser? ¿Hay más pena?
¿Quién será? ¡Triste tormento!)

RAMIRO ¿Rodrigo, señor, amigo?
(Deste modo ha de pensar
que le he venido a buscar.) 1545

JULIA (Él pregunta por Rodrigo.)

Sale Clara y Fortunio por un lado

FORTUNIO Siempre constante te adoro.
CLARA De tu palabra confío.
JULIA (Yo soy un mármol, un frío
yelo; mi pesar ignoro.) 1550

RAMIRO ¡Aguarda, espera, detente!
JULIA (¿Hay más pesar? ¿Hay más pena?)

FORTUNIO Gente por la escuadra suena.
CLARA Por la pieza siento gente.
JULIA (Apartarme de aquí quiero
para aliviar mi cuidado.) 1555

FORTUNIO Por aquí el ruido he escuchado.
CLARA Fortunio, en congojas muero.
RAMIRO Rodrigo, no te receles.
FORTUNIO (Yo me he de fingir Rodrigo.) 1560
RAMIRO El Duque soy, soy tu amigo.

* *Acot.* 1525 En lugar de cambiar de escenario o de incluir en el escenario parte de la calle y del interior de la casa, el actor, que está en la calle, a la puerta de la casa, sale de escena, da una vuelta por fuera del escenario y vuelve a salir por el lado contrario (como sucede en la acotación anterior al verso 1611), lo que indica que ya se encuentra dentro de la casa. Es un procedimiento escenográfico habitual en las comedias de Aguirre (*vid. Acot.* 459 de *La industria contra el peligro*).

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	Me pesa que te desveles, señor, tan tarde.	
CLARA	(¡Ay de mí!)	
FORTUNIO	¿Qué me ordenas, don Ramiro? (Lanzas de fuego le tiro.)	1565
	¿Cómo me buscáis aquí sabiendo que me ofendéis?	
RAMIRO	Rodrigo, estad satisfecho de mi ilustre y noble pecho que no os ofendí y sabréis que el alma a Teodora adora y así esa sospecha es vana, que el estar con vuestra hermana fue porque seguí a Teodora.	1570
FORTUNIO	Ya satisfecho me vi y ahora, ¿qué me queréis?	1575
RAMIRO	Quiero que me acompañéis.	
FORTUNIO	Siempre obediente os serví.	
RAMIRO	Para una hazaña que intento. Yo a mi hermano he de matar.	1580
CLARA	(¿Quién se vio en tanto pesar?)	
FORTUNIO	(¿Quién se vio en tanto tormento? ¿Hay traición más bien fingida? Sin duda nací con suerte, pues quien procura mi muerte es quien procura mi vida.)	1585
RAMIRO	Es un tirano alevoso que matarme ha pretendido.	
FORTUNIO	Es hombre muy atrevido y advertid que es muy bríoso.	1590
RAMIRO	Nunca mi venganza advierte el valor en su enemigo. Si tú me amparas, Rodrigo, segura será su muerte.	
CLARA	(¿Hay más rara novedad? A su enemigo declara su intento.)	1595
FORTUNIO	(¡Que doña Clara haya oído su crueldad!)	
RAMIRO	Vamos abajo los dos.	
CLARA	(No te he de dejar salir.	1600
FORTUNIO	No lo podrás impedir. Clara, a Dios.	
CLARA	Fortunio, a Dios.)	
<i>Vase Clara</i>		
RAMIRO	Seguidme pues, con valor demos la muerte a este aleve.	
FORTUNIO	(¿Cómo este ingrato se atreve	1605

I, *El engaño en el vestido*

a intentar tanto rigor?
¿Cómo al pronunciar mi mengua
en esta nocturna calma
no se le ha salido el alma
por las puntas de la lengua?) 1610

Vase. Dan una vuelta por adentro y salen por el otro lado *

RAMIRO Ya a la puerta hemos salido;
aquí habemos de esperar.
FORTUNIO ¿No es mejor irlo a buscar?
RAMIRO Por aquí anda divertido
en un noble galanteo, 1615
y sé yo que ha de venir.
FORTUNIO (Nadie lo pudo decir *Aparte*
sino tu infame deseo.
El fin desto he de esperar
pero mi discurso advierte 1620
que es mejor darle la muerte.)
RAMIRO No puede agora tardar
porque a las diez venir suele
por esta calle rondando.
FORTUNIO (¡Que este hombre se esté matando 1625
porque yo no me desvele!)
RAMIRO Una luz se acerca aquí.
FORTUNIO Este sin duda será.
RAMIRO Con poca dicha vendrá.
FORTUNIO Ya lo mejor discurrí. 1630

Sale Garapiña como antes

GARAPIÑA (Uno en la calle dejé
y agora se han hecho dos,
¡dadme paciencia mi Dios!)
FORTUNIO Ramiro, ¿le mataré?
RAMIRO Espérate, por si acaso 1635
no es él.
FORTUNIO (¡Ah, tirano fiero!)
GARAPIÑA ¿Para un pobre pasajero
quieren, señores, dar paso?
RAMIRO Nos ha de decir quién es.
GARAPIÑA (Uno dejé, dos he hallado, 1640
si me voy por otro lado
después he de encontrar tres.)
RAMIRO Ea, declárese luego,
si no la muerte verá.
GARAPIÑA Que la tiene bastará, 1645
señores, porque estoy ciego.

* *Acot.* 1611 Como en el caso anterior (*vid.* nota *Acot.* 1525), el dar una vuelta por detrás del escenario indicaba, sin más escenografía, un cambio de localización, en este caso del interior de la casa a la calle.

I, *El engaño en el vestido*

	Yo soy... mas no sé quien soy, un hombre, ya he dicho un hombre, porque se escusa mi nombre por donde quiera que voy.	1650
RAMIRO GARAPIÑA	¿Por qué su nombre se escusa? Porque se ha hecho dél abuso y también porque es un uso que ha días que no se vía.	
RAMIRO	¡Declárese o vive Dios le mate!	1655
GARAPIÑA	No lo rehusara si en este tiempo se usara reñir un hombre con dos. Mi nombre fue muy usado en las medias y el vestido, en canciones que han fingido, en valonas* que han dejado, en guantes, cintas y puntas, en mil cosas de placer y aún mil cosas de comer, en mi nombre se ven juntas. Con él el rostro se aliña, y por no cansarme más mi nombre, señor, sabrás que se dice Garapiña*.	1660
FORTUNIO RAMIRO FORTUNIO RAMIRO	Ya lo tuve conocido. Ya no tardará en venir. (Aquí importa más fingir.) ¿Tu señor se ha recogido a casa?	1665
GARAPIÑA	No lo colijo, porque dijo le esperara en este sitio.	1670
RAMIRO	¡Qué rara es la ocasión!	
GARAPIÑA RAMIRO	Ya me aflijo. Ello sale todo igual como pide mi deseo.	1675
		1680

* 1662 **valonas**: “Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros; y por la parte de delante era larga hasta la mitad del pecho.” (*D.A.*, s.v. valón)

* 1670 **Garapiña**: Toda la intervención del personaje se mueve entorno a un juego de significados con su nombre que ya se había apuntado en una nota anterior. Los significados de garapiña son diversos: “Las porciones pequeñas de lo líquido, quando está helado, u naturalmente, o por el artificio de la nieve o hielo.”/ “Un género de galón negro, que se usaba antiguamente en semicírculos por la una parte, y por la otra igual.”/ “Análogicamente significa un género de tejido especial, en encaxes y galones: dicho así por semejanza a la garapiña de los liquores.” (*D.A.*, s.v.). La palabra usada tan solo con uno de sus significados aparece en alguna comedia de Caderón como *Dar tiempo al tiempo* (1688) o *Qual es mayor perfección* (1686) y en otras dos de Moreto: *El desden, con el desden* (1654) y *El lindo Don Diego* (1676) (*apud TESO*). La importancia que concede a esta palabra que da nombre al gracioso, protagonista de muchos pasajes de la comedia, y el juego con los diversos significados es quizá lo que resulta más original y novedoso.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	Siempre en estos lances creo que busca un hombre su mal.	
RAMIRO	Retírate pues a un lado, y cubre la luz agora.*	
GARAPIÑA	Nunca, señor, a deshora gusté de daros enfado.	1685

Hace lo que le dicen y sale Rodrigo por un lado

RODRIGO	(Ya la noche reducida a una breve nube y parda quiere que en volcanes arda por dar tormento a mi vida. A Teodora hablar no pude esta noche desvelado; quiera Dios que su cuidado no se suspenda o se mude, pues Fortunio y don Ramiro la quieren a competencia, y que amen por excelencia las mujeres no lo admiro. En su casa los hallé ofendidos y agraviados, y viéndolos encontrados, mi mal y pena callé.)	1690
FORTUNIO	(Rodrigo es este sin duda.)	
RAMIRO	(Fortunio sin duda es este.* Aunque la vida me cueste fuerza es que a matarle acuda.)	1705
RODRIGO	(Tres hombres aquí parados están, pero mis recelos ya no son de amores, ¡cielos!, de honor son ya mis cuidados.)	1710
RAMIRO	¿Don Rodrigo? (Yo le tiro.)*	

* 1684 Las escenas que se complican por la abundancia de personajes en escena que luchan a oscuras se repiten en las comedias de Aguirre. En *La industria contra el peligro* hay una escena que recuerda mucho a esta (cfr. versos 631-648). Esta comedia, por las muestras de recursos como el entrar dentro, dar una vuelta y volver a salir para indicar cambio de escenario, estaba pensada para ser representada, como era habitual, a la luz del día en un corral de comedias. Para indicar que la escena se desarrollaba a oscuras bastaba con que un personaje saliese a escena con una vela o hacha y que en un momento determinado la apagase, como en este caso. La escena se mantenía a oscuras en los coliseos y en el teatro cortesano en lugares cerrados. No obstante, y especialmente para escenas de este tipo, Sabbatini ofrece diversos recursos basados en un sistema de velas que se cubren en un momento determinado con unos cilindros en el capítulo 12 del Segundo Libro *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* (op. cit., p. 72) titulado "Come si possa fare che tutta la scena in uno instante si scuri".

* 1704 La escena resulta muy compleja por el número de personajes y porque Fortunio simula ante Ramiro que es Rodrigo. Incluyo paréntesis en las intervenciones de Ramiro que se dirigen a Fortunio pero creyendo que es Rodrigo pues, aunque no son propiamente apartes, ni sigo el criterio de marcar entre paréntesis conversaciones paralelas entre dos personajes, creo que clarifica la comprensión.

* 1711 Nuevamente Ramiro se dirige al que cree Rodrigo (Fortunio). Cuando entra en escena el auténtico Rodrigo, Ramiro lo confunde con Fortunio y pretende lanzarle una estocada ("Yo le tiro"), según le

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO ¡Don Rodrigo, amigo, advierte
que te quiere dar la muerte
en tu casa don Ramiro!

Vase

RODRIGO Señor, suspended agora 1715
vuestro intento. ¡Qué pesar!

RAMIRO (¡Que pueda disimular!
¿Cómo el alma tanto ignora?
Fortunio fue quien habló.)

GARAPIÑA La linterna sale aquí. 1720

Saca la luz

RODRIGO Ya a la luz os conocí,
pero nunca os agravió
mi voz ni mis tristes labios.
No esperéis que me resista,
pues que miré en vuestra vista 1725
muy patentes mis agravios.

Y ya con dichosa suerte,
entre debidos enojos,
cuando vos abrí los ojos
es para darme la muerte, 1730
que a quien ve a riesgo su honor
por una pasión fingida,
el que le quita la vida
es quien le hace más favor.

Mas ¿cómo sin atención 1735
digo imprudente mi mengua?
¿Cómo no calla mi lengua
lo que siente el corazón?

Mas por razón natural 1740
deste afecto presumí
que cuando mi ofensa vi,
cuando recelé mi mal,
llegó el golpe al corazón
y, sintiendo fiel mi mengua,
salió ligera a la lengua 1745
incitada la razón;

y como entonces sintió
el mal que a hablar le provoca,
calló elocuente la boca,
mudo el corazón habló. 1750

Como en un hombre se advierte
que, no habiendo nunca hablado,
vio atento y desesperado

confiesa a Fortunio (creyendo que es Rodrigo), pero este, revelando su identidad antes de huir, avisa del peligro a don Rodrigo.

I, *El engaño en el vestido*

Voy con infelice suerte,
pensativo en mi tristeza,
que sé quitar la cabeza
a quien desea mi muerte. 1800

Vase

GARAPIÑA Yo también huyendo voy
pues que conocí a mi amo,
que huyó, por Dios, como un gamo. 1805

Vase Garapiña

RODRIGO Turbado del caso estoy,
y quiera el cielo piadoso
darme alivio en mi pesar.
¡Que haya un hombre de callar
cuando es un rey alevoso! 1810

En la voz he conocido
fue Fortunio el que avisó.
La vida le debo yo,
pues el mal me ha prevenido.

Sin duda que se juntó
con él para darme muerte,
y él por mi suerte me advierte
el peligro que juzgó. 1815

Yo voy turbado y mortal
y receloso también,
mas, quien ha mirado el bien
que no se mezcle con el mal.* 1820

*Vase. Sale Paritoque y Inés con manto**

INÉS ¿Por qué me venís siguiendo,
Paritoque, todo el día?

PARITOQUE Porque tú, Inés,* eres mía. 1825

INÉS Yo te estoy aborreciendo.

PARITOQUE Inés, siempre te has mostrado
tirana con quien te adora.

INÉS Deja, Paritoque, agora
este amoroso cuidado,
porque por ti y tu señor
en casa hay grande pesar. 1830

* 1822 Entiéndase que quien cumple con las reglas del honor y se comporta como debe (“quien ha mirado bien”), debe alejarse siempre del mal.

* *Acot.* 1823 En los originales aparece la errata “mantos”. Debe ir en singular puesto que la que sale con un manto, “tapada”, es Inés.

* 1825 En los ejemplares manejados aparece siempre el nombre de Julia lo que resulta un error evidente ya que Paritoque se está dirigiendo conscientemente a su interlocutora en escena que es en ese momento la criada Inés y no Julia.

I, *El engaño en el vestido*

PARITOQUE*	Eso no puede faltar entre los lances de amor.	
INÉS	Voyme, aunque mal te cuadre, que tu señor solicita nuestra pena.	1835
PARITOQUE	Era visita muy larga para de padre.	
INÉS	Disimular bien podía.	
PARITOQUE	Es verdad, pero no quiso, que es el hombre muy remiso de sufrir.	1840
INÉS	La cortesía donde están damas se debe.	
PARITOQUE	Es verdad, mas vuestro ahínco es el tener cuatro o cinco galanes.	1845
INÉS	¿Cómo se atreve tu lengua hablar descortés?	
PARITOQUE	Ea, no grites, por Dios, que si no cuatro, son dos, y si no cinco, son tres.	1850
<i>Sale Garapiña al paño con un papel</i>		
GARAPIÑA	(Este papel me ha pedido mi amo que lo llevara a casa de doña Clara y a ver a Inés he venido.	
<i>Escóndele</i>		
	Y le escondo y entro aquí porque no sospechen mal.) ¡Oh traidora, oh desleal, tú te acordarás de mí!	1855
<i>Sale afuera</i>		
	(Nunca a su dama le avisa quien se muestra enamorado.)	
INÉS	Inés, ¿por qué te has mudado? Por ir limpia de camisa*.	1860
GARAPIÑA	Él váyase de aquí luego que si no con esta mano le he de arrojar.	
PARITOQUE	¿Tú, villano?	1865

* 1833 El personaje que interviene en la conversación sigue siendo Paritoque pero en los ejemplares manejados aparece el nombre el de Ramiro, lo cual resulta otro error evidente.

* 1862 Nuevo juego de palabras con el sentido de “mudar”. En este caso no está en boca del gracioso, como sucedía en otras ocasiones, sino en boca de una de las criadas.

I, *El engaño en el vestido*

INÉS	Que no te enojés te ruego, Garapiña, pues te amo, ya sabes que tuya soy.	
GARAPIÑA	Váyase pues.	
PARITOQUE	Ya me voy.	
GARAPIÑA	Ha de correr como un gamo.	1870
PARITOQUE	Pues tú, Inés, lo pagarás.	
GARAPIÑA	A él no le debe nada.	
PARITOQUE	No, mas la tengo obligada.	
GARAPIÑA	Yo por palabra no más. Vaya al punto, antes que intente matarle.	1875
PARITOQUE	Voy temeroso. (¿Quién, señores, vio al gracioso en la comedia valiente?)	
<i>Vase. Sale Julia con manto</i>		
JULIA	(A Garapiña he seguido, que en una calle le vi, y sin duda subió aquí. Con Inés habla atrevido.)	1880
INÉS	Es cierto que yo te quiero y tú has de ser a quien ame.	
GARAPIÑA	Como no me digas “dame” yo seré el más verdadero.	1885
INÉS	Mas ruido suena, ¡ay de mí!	
GARAPIÑA	Cúbrete a ese manto luego.	
INÉS	Que te retires te ruego por si mi amo entrase aquí.	1890
GARAPIÑA	Yo entro muy temeroso. Dios te saque deste paso.	
<i>Vase</i>		
JULIA	(¿Quién vio tan notable caso?)	
INÉS	(Él es hombre más brüoso y debo quererle más. Yo voy a ver si Teodora me busca.)	1895
<i>Vase</i>		
JULIA	Y a fe que agora, ingrato, lo pagarás. Yo salgo embozada aquí y con él he de vengarme.	1900

* 1878 Nueva intervención, en este caso de Paritoque, reflexionando sobre los personajes de la comedia. Se puede ver en varios momentos de la presente comedia. (*Vid.* verso 1194). Además está realizando una función metateatral pues se dirige al público.

I, *El engaño en el vestido*

Que este pudiera engañarme,
de veras que lo sentí.
¿Cómo yo misma me infamo
cuando él nunca me merece?

Sale Garapiña

GARAPIÑA	...mas quede, señor. * (Parece esta visita de amo.)	1905
	Inés, descúbrete agora; el manto te quita luego, mira que yo te lo ruego. Si se fue ya tu señora, ¿qué esperas?	1910
JULIA	A Julia. Ves.	
GARAPIÑA	Julia es fingida, es ingrata, es muy amiga de plata. Tú eres más barata, Inés. No la quiero y finalmente de mí, Inés, puedes saber que nunca la puedo ver, aunque la tenga presente. *	1915

Descúbrese Julia

JULIA	Agora verme podrás.	
GARAPIÑA	¡Ay de mí! Mi mal es cierto. ¡Confesión, que soy muerto!	1920
JULIA	Aguarda, ¿a dónde te vas?	
GARAPIÑA	A la cama, que estoy malo. Basilisco, * Julia, eres.	
JULIA	Pues aleve, si te mueres yo te haré vivir con palo.	1925
GARAPIÑA	Déjame, Julia, pasar, que yo no te conocía y en aquello bien decía, pues no te pude mirar. Mi pena es, señores, cierta.	1930
JULIA	¡Cómo el atrevido habló!	
GARAPIÑA	No dijera aquello yo si estuvieras descubierta, mas no te podía ver.	1935
JULIA	Ni en su vida me verá.	

* 1905 Entra Garapiña simulando llevar una conversación ya comenzada.

* 1918 Nótese la ironía que encierran estas palabras, pues realmente tiene presente a Julia, aunque él no lo sabe porque se está haciendo pasar por Inés. Responde al remedio del engaño con la verdad que señalaba Lope en su *Arte nuevo*.

* 1924 **Basilisco**: “Una especie de serpiente de cual hace mención Plinio [...]. Críase en los desiertos de África, tiene en la cabeza cierta crestilla con tres puntas en forma de diadema y algunas manchas blancas sembradas por el cuerpo; no es mayor que un palmo, con su silbo ahuyenta las demás serpientes y con su vista y resuello mata [...]” (*Cov., s.v.*).

I, *El engaño en el vestido*

GARAPIÑA	Y vuscé me volverá aquello que la di ayer.	
JULIA	Él a mí buenos cuidados me dio.	
GARAPIÑA	Mire, no se aflija, volviéndome mi sortija estaremos muy pagados, que no soy hombre que pierdo.	1940
JULIA	Por mi vida, linda historia; della no tengo memoria.	1945
GARAPIÑA	Pues yo la di por recuerdo.	

Sale Inés

INÉS	¿Entretenidos están vuesarcedes?*	
JULIA	Sí, señora.	
INÉS	Pero aquí sale Teodora.	
GARAPIÑA	Yo he visto entrar a don Juan.	1950
INÉS	Escondeos. ¡Ay, mi Dios! Entre, Julia, a este aposento.	
GARAPIÑA	Por mi vida, lindo cuento; no nos juntéis a los dos,* ¿somos perros? ¿Hay locura?	1955
INÉS	Dice bien, pues entra aquí y tú aquí.	
JULIA	Mucho sufrí.	
GARAPIÑA	¡Qué corta fue mi ventura!	

Éntrese cada uno por su parte. Sale Teodora y don Juan

DON JUAN	Esto, Teodora, ha de ser.	
TEODORA	Siempre, señor, te obedezco.	1960
DON JUAN	Y yo mucho te agradezco que tomes mi parecer. Yo soy en esto felice.	
TEODORA	Es la obediencia muy justa, que tal vez una hija gusta de lo que un padre la dice.	1965

* 1948 **vuesarcedes**: Forma utilizada para “Vuestras Mercedes”. También se registra en la lengua de la época, concretamente en Tirso aparece la forma “vuesarced” (1621) según *DCE*.

* 1954 En el original aparece no “nos junteis a los ados”. Debe tratarse de una errata. Podría interpretarse “ados” de modo separado como “juntar a los a dos”, es decir, “juntar a los dos”, pero entonces el verso resultaría hipermétrico, por lo que enmiendo el texto eliminando la segunda “a”.

* 1955 **¿somos perros?**: La referencia a los perros de la interrogación posterior parece tratarse a una expresión popular o un refrán, si bien no se ha encontrado ninguna referencia exacta ni en *Correas* ni en *Martínez Kleiser, Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Hernando, 1978, pp. 571-572. Sin embargo, dada la existencia de muchas expresiones populares que hacen referencia a ser los perros para referirse a los hombres y a ser desalojado de un lugar como a un perro, parece claro que la interrogación está traída en ese sentido.

I, *El engaño en el vestido*

DON JUAN	Rodrigo es gran caballero, yo lo conocí en Orán.	
<i>Sale Rodrigo al paño</i>		
RODRIGO	(Con su hija está don Juan. Oírles agora quiero.)	1970
DON JUAN	Mi amigo en Castilla ha sido y es muy valiente soldado.	
TEODORA	¿Cuándo el padre ha deseado lo que una hija ha querido?	
<i>Al paño Rodrigo</i>		
RODRIGO	(Buena va mi pretensión.)	1975
DON JUAN	Mas gente a esta parte suena. Inés, ¿quién es?	
INÉS	(¿Hay más pena?)	
DON JUAN	Yo lo miro.	
INÉS	¡Qué aflicción!	
<i>Sale Garapiña y Julia</i>		
GARAPIÑA	Yo soy perdido, ¡ay de mí!	
DON JUAN	¿Qué buscáis aquí?	
GARAPIÑA	No, nada.	1980
Entrose Julia aquí airada y tras ella me metí.		
JULIA	Es verdad, señor.	
GARAPIÑA	Ya sale.	
DON JUAN	Inés, ¿tú los escondiste?	
INÉS	Señor...	
DON JUAN	¿Cómo te atreviste?	1985
GARAPIÑA	(Si esta industria no me vale soy perdido.)	
TEODORA	Eres crüel, señor; no adviertas cuidados, que lances son de crüados.	
DON JUAN	¿A dónde va ese papel?	1990
<i>Véase el papel</i>		
GARAPIÑA	¿Cuál, señor? (¡Yo soy perdido! Él lo vio) ¿Señor, a mí?	
DON JUAN	Dame al punto.	
RODRIGO	(Ya sentí fuego en mi pecho encendido.)	
GARAPIÑA	No lo toméis. (¡Qué infelice soy nacido!)	1995

I, *El engaño en el vestido*

Sácale

DON JUAN Dame luego.
TEODORA (El alma está sin sosiego.)
GARAPIÑA (Aquí me asan.)
DON JUAN Así dice:

Lee

“Por este aviso, señora,
que esta noche he de ir a verte, 2000
que siempre alcanza la suerte
un amante en esa hora.

A las diez sin falta alguna
en tu casa me tendrás 2005
y a este criado podrás
avisar de mi fortuna.”

¡Terrible pena!

GARAPIÑA El castigo
espero.

RODRIGO (El alma ignora
esta pena.)

DON JUAN Di, Teodora,
que te casé con Rodrigo. 2010

Vase

RODRIGO (Felice mil veces soy
pero con graves desvelos.
He de averiguar estos celos.)*
Teodora...

*Sale Rodrigo**

TEODORA Penosa estoy. 2015
RODRIGO No respondas tan crüel;
si le quieres, corresponde.

TEODORA Desta manera responde
mi fineza a este papel.

Rómpele

GARAPIÑA ¡Ay de mí! Ya le rompió. 2020
Bueno estoy, por vida mía.
RODRIGO Ya mi esperanza confía
alcanzar lo que le dio
la suerte.

* 2013 Verso hipermétrico, eneasilabo.

* *Acot.* 2014 En los originales aparece “Sale Teodora”, lo cual es un error, pues esta ya estaba en escena. El que sale es Rodrigo, que se encontraba al paño.

I, *El engaño en el vestido*

TEODORA	Tuya he de ser.* [.....] [.....] [.....]	2025
RODRIGO	¿Dirás que el papel no era para ti?	
TEODORA	No diré tal. No hago en recibirle mal, mal en responder hiciera. Si ese señor atrevido quiere escribirme un papel, ¿qué puedo yo hacer con él más que el haberle rompido?	2030
GARAPIÑA	No se escribió para ti, señora, por vida mía, sino que yo lo traía aquí muy fuera de mí.	2035
RODRIGO	Este mis penas declara. Calla, no hables ahora, que si no es para Teodora sin duda es para Clara. De todos modos dolor siento en pena desigual, si es para Teodora, mal, si es para Clara, peor. Y con infelice suerte y con bárbaro rigor, quieren quitarme el honor para darme así la muerte. ¡Válgame el cielo, ay de mí! Yo esta noche averiguaré* este lance.	2040 2045 2050
GARAPIÑA	¿Yo de qué provecho les sirvo aquí?	
RODRIGO	Vete pues.	
GARAPIÑA	Vivas mil años.	2055
RODRIGO	Y tú, Julia, ¿a qué has venido?	
JULIA	Un recado aquí he traído.	
RODRIGO	¿Quién vio mayores engaños? Guárdete, Teodora, el cielo.	
TEODORA	Siempre te ampare la suerte.	2060
RODRIGO	Que no he de volver a verte hasta averiguar mi recelo.*	
TEODORA	Ven, Inés.	

* 2023 Verso suelto sin rima en medio de dos redondillas en los originales. Añado los tres versos para completar la redondilla.

* 2052 Verso hipermétrico, eneasilabo.

* 2062 Otro verso hipermétrico de 9 sílabas. Nótese que en ambos versos hipermétricos aparece el verbo “averiguar”. Probablemente el verso resultaría octosílabo si el personaje lo pronunciase mal como “averguar”.

I, *El engaño en el vestido*

INÉS Siempre te sigo.
TEODORA Ven, Julia.
JULIA Contigo voy.
TEODORA ¡Qué infeliz mujer soy,
celoso va don Rodrigo! 2065

Vanse todos y sale Ramiro y Paritoque

RAMIRO ¿Le diste el papel a Julia?
PARITOQUE A tu precepto obediente
lo di diciendo que era
de Fortunio.
RAMIRO Pues comience 2070
la venganza más atroz
que, en las historias crüeles,
los caracteres dorados
para el escarmiento advierten.
PARITOQUE Vuélvete a palacio agora. 2075
Yo deseo obedecerte
porque me sabe muy mal
rozarme con las paredes.

Vase

RAMIRO Aún no quiero que el criado
sepa el disfraz que me ofrece 2080
seguridad del intento
que ha de ocasionar la suerte.
Ya que la enemiga obscura
del día, lóbrega estiende
opacas sombras al viento, 2085
pardos y negros tapetes
fingiendo a un inmóvil risco,*
bruto que descansa o duerme
ceñido en rústicos troncos,
que oculta el tiempo en laureles; 2090
ya pues, que obscura amenaza
a un infelice la muerte
ofreciéndole entre púrpuras
de sus heridas calientes
negros blandones de luto, 2095
túmulos de nubes breves,
he de hablar a doña Clara
para que con esto empiece
la mayor alevosía

* 2087 Las imágenes del anochecer son frecuentes en esta y otras comedias. En este caso se presenta el atardecer con un sol mortecino, oculto entre nubes de humo (“negros tapetes”) que se sitúan delante del sol como si fueran una roca, eclipsándolo. La misma imagen se repite casi en los mismos términos en *La industria contra el peligro* (vid. nota al verso 1790) y *Cómo se engaña el demonio* (vid. nota al verso 1143).

I, *El engaño en el vestido*

que intentar el hombre puede. 2100
Rompiendo un dorado cofre,
saqué el vestido que suele
llevar Fortunio a estas horas,
y esta tarde, pues que viene
el engaño en el vestido*, 2105
vengaré mi incendio fuerte.
Doña Clara me tendrá
por Fortunio y podré en breve
gozar de su honor ilustre
y dar a mi hermano muerte, 2110
porque homicida mi brazo
sea de dos cosas siempre.
En esta casa inhumano
me engañó, tirano aleve,
fingiéndose don Rodrigo, 2115
y pues tirano pretende
gozar de tanta hermosura,
ha de ocuparle la suerte.
La cuadra toda está obscura,
ya la ocasión me previene 2120
la dicha. Yo me retiro
a esperar lo que sucede.

Sale Clara y Julia

JULIA No puede tardar, señora.
CLARA ¿Y si la puerta estuviese
cerrada?
JULIA Yo la he dejado 2125
abierta. No te receles
descuidos de mi cuidado.
CLARA El papel dice le espere
a las diez, pero ya han dado.
JULIA (Yo no entiendo estos papeles. *Aparte todo* 2130
El que a Garapiña hallaron
era para Clara y tiene
esperanzas de que venga,
porque un papel, y sin verle,
me le dio un hombre a las ocho.) 2135

Sale Ramiro

RAMIRO (Yo salgo pues me previene
dicha la ocasión agora.)
JULIA Un hombre entra aquí. ¿Si es este?
CLARA Él es, Julia. Señor mío.

* 2105 El título de la comedia suele repetirse en varios versos a lo largo de la comedia (*vid.* verso 2225). Es un recurso frecuente en todo el teatro áureo y también en Aguirre, quien pudo inspirarse en el modelo calderoniano, como puede verse, por ejemplo, en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652).

I, *El engaño en el vestido*

RAMIRO La voz al labio entorpece. 2140
JULIA Yo salgo a cerrar la puerta.

Apaga la luz

CLARA La luz se apagó.
¡Que intentes
darme, Julia, tanta pena!
Otra luz al punto enciende.
RAMIRO No te espantes, Clara hermosa. 2145
JULIA Luego voy a obedecerte.

Vase

RAMIRO (Ya que las sombras me ocultan,
tengo agora de valerme
del intento que he traído.)
Clara, perdona, que siempre
mi hermano ha sido ocasión
de que en tu cuarto, imprudente,
sacara la espada osado. 2150
CLARA Mucho, Fortunio, me ofendes.
A casa Teodora fuiste. 2155
RAMIRO Fui por dar celos crüeles
a mi hermano don Ramiro.
CLARA Ya satisfecha me tienes,
pues ya he sabido la causa.
Pero tú, Fortunio, advierte
que tu hermano es un tirano,
es un ingrato, un aleve
que tiranamente finge,
que alevosamente quiere. 2160
Y así, Fortunio, te pido
que con él nunca te empeñes,
pues lo que él tiene de necio
tú has de tener de prudente. 2165

Sale Fortunio y Garapiña

FORTUNIO (Tú el vestido me has hurtado.
GARAPIÑA No quieras, señor, hacerme
desbautizar* . 2170
FORTUNIO Tú, tirano,
eres mi enemigo siempre.
GARAPIÑA Si yo fuera tu enemigo,
era imposible viviese
tantos años.

* 2171 **desbautizar**: Palabra no recogida en *D.A.* ni en ningún otro diccionario. Parece ser una invención del gracioso, utilizada con el mismo sentido de “excomulgar” o más bien de “romper la crisma” ya que “crisma” es el aceite con el que se unge a los bautizados.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	¿Y el papel?	2175
GARAPIÑA	Ya lo di, señor.	
FORTUNIO	Tú mientes.	
GARAPIÑA	¿Pues por qué me lo preguntas?	
FORTUNIO	Porque después no lo niegues.	
GARAPIÑA	En manos dio de don Juan.	
FORTUNIO	¡Que así mi pesar intentes!	2180
GARAPIÑA	Teodora lo hizo pedazos.	
FORTUNIO	¡Mil pedazos he de hacerte!	
GARAPIÑA	Mira, señor, dónde estás.	
FORTUNIO	Eso solo me detiene.	
GARAPIÑA	Perdona, por vida tuya, que una criada me tiene, de Teodora, enquillotrado.)*	2185
CLARA	Tuya seré eternamente.	
GARAPIÑA	(¿Oyes, Fortunio? ¿Qué es esto? “Tuya seré”, dijo.	
FORTUNIO	Atiende.)	2190
CLARA	En ti confía mi amor, siempre tengo de quererte, y de tu alevoso hermano ningún afecto receles, porque le aborrece el alma tanto como a ti te quiere.	2195
FORTUNIO	(A darle quejas venía y hallo las culpas presentes. Muerto estoy, tirana ingrata. ¡Ah, mujeres, ah mujeres, desta manera pagáis a quien por vosotras muere!)*	2200
RAMIRO	Tuyo he de ser.	
CLARA	Yo confío que gozaré los laureles de Florencia en tu poder.	2205
FORTUNIO	(Mi hermano es.	
GARAPIÑA	Esta sierpe nos sale agora con esto.	
FORTUNIO	No la ofendas, que no quiere oír* el alma sus agravios	

* 2187 **enquillotrado**: Participio del verbo “enquillotrarse”: “Mudarse un cosa en otra, y en cierta manera transformarse y passar de un estado u calidad, a otra diferente. Es término bárbaro y rústico, de que usan los Labradores de Sayago y otras partes para dar a entender que las cosas se han mudado y no son las que solían” (*D.A.*, s.v.). Procede de la voz “quillotro” recogida en el *Diálogo de la lengua* de Valdés: “[...] Un *quillotro* decían antiguamente en Castilla por lo que acá decís *un cotal*; ya no se dice de ninguna manera. [...] porque aquel *quillotro* no servía sino de arrimadero para los que no sabían o no se acordaban del vocablo de la cosa que querían decir.” (ed. de J. E. Laplana, Barcelona, Crítica, 2010. Versión digitalizada en www.cervantesvirtual.com a partir de la edición de E. Boehmer, Leipzig, Romanische Studien, 1895).

* 2202 En los ejemplares manejados aparece “muero”, en lugar de “muere” que es el tiempo verbal que exige el contexto de la frase y la rima. Se trata, por consiguiente, de una errata nueva no señalada en la fe de erratas.

I, *El engaño en el vestido*

	aunque sus ofensas siente.	2210
	¿Qué aguardo, que con mi espada no le doy tirana muerte? Que castigar una ofensa gloria es del que la padece.)	
CLARA RAMIRO	Él pensó hablar a mi hermano.	2215
	Sin duda vino a valerse de Rodrigo para darme, osados, los dos la muerte.	
CLARA	Dichoso fuiste en saber su traición.	
FORTUNIO	(¿Qué me sucede? Conmigo piensa que habla doña Clara. ¡Pena fuerte! Yo la disculpo de todo.)	2220

Sale Julia con la luz

JULIA	Ya la luz, señora, tienes.	
FORTUNIO	El engaño es el vestido. Él le tomó.	2225
GARAPIÑA	“Ladrón eres.”*	
	Él hizo el cofre pedazos.	
FORTUNIO	Muera la luz, y tú, aleve, has de acabar en mis manos.	
CLARA	¡Ay, desdicha!	
JULIA	¡Lance fuerte!	2230

Riñe con él Fortunio y apaga la luz

RAMIRO	Soy hombre de gran poder.	
FORTUNIO	Procura, pues, defenderte.	
CLARA	La voz de Ramiro es. Aquí por vengarse viene. ¡Qué tragedia!	
JULIA	¡Qué pesar!	2235
GARAPIÑA	¡Por Dios, que mi espada siempre vive ajustada a la vaina!	
RAMIRO	¡Muerto soy!	
CLARA	Tirano, advierte...	
FORTUNIO	(Sin decir a Clara nada he de irme.)	
GARAPIÑA	(Y mis pies vuelen.)	2240

Vase los dos

CLARA	Vete, ingrato don Ramiro.
-------	---------------------------

* 2209 Para el cómputo silábico se debe hacer diptongo en lugar de hiato en este infinitivo.

* 2226 Garapiña parece reproducir las palabras de acusación que le había dicho Fortunio en la conversación anterior (la que llevaban ya comenzada cuando aparecen en escena en el verso 2170).

I, *El engaño en el vestido*

JULIA Una luz al punto enciende.
Yo voy, señora.

Vase

CLARA No tardes.

Sale Rodrigo con la espada desnuda

RODRIGO ¿Qué es esto? Ruido se siente.
¿Quién anda por esta sala? 2245

Ande Rodrigo tentando con la espada y mójela en el rostro de Ramiro*

CLARA Fortunio es este que viene
DUQUE por el papel que don Juan
tomó a Garapiña. ¡Fuerte
caso! De honor es el mal.
¡Muerta estoy, mi hermano es este! 2250
Subid los dos allá riba*. *Dentro*

Salen dos criados y el Duque

RODRIGO Más gente a mi casa viene.
¿Quién es?
DUQUE Aleve, atrevido,
este acero responderte
podrá.
RODRIGO El Duque es sin duda. 2255
Yo me salgo, ¡lance fuerte!,
porque no piense que riño
con él.
CLARA Mas el duque es este.

Sale Julia con luz

JULIA Ya esta aquí la luz, señora.
DUQUE ¡Qué miro!
CRIADO 1 Que le dio muerte, 2260
Vuecelencia.
CLARA A tus pies sacros,
invicto señor, me tienes.
DUQUE Yo le he muerto, ¡qué pesar!
No me hables más. ¡Pena fuerte!
¡Mal haya el tirano acero! 2265

* *Acot.* 2246 Quiere decir la acotación que tocará el rostro ensangrentado de don Rodrigo y por eso se moja en sagre, como se aclara en los versos 2275-2280.

* 2252 **allá riba**: Forma contraída de “allá arriba”. Era común en el lenguaje de la época. Sirva como ejemplo este tomado de *La famosa comedia del Galán Castrucho* (1614) de Lope de Vega: “al punto de aquí se abaxe/ que viene acá riba”.

I, *El engaño en el vestido*

CRIADO 2 El rostro sangriento tiene,
señor, con muchas heridas.
CRIADO 1 No hay quien pueda conocerle
si no es por el vestido
que más ordinario suele 2270
llevar.

Sale Rodrigo con la espada sangrienta

RODRIGO Señor, ¿a estas horas?
DUQUE Prendedle todos, prendedle.
RODRIGO Señor, ¿Vuecelencia a mí?
CLARA Quien le dio, señor, la muerte
fue Ramiro, vuestro hijo, 2275
pues anoche vino aleve
a buscar a don Rodrigo
para matarle.

DUQUE Pues tiene
Rodrigo en sangre la espada,
él le mató.

RODRIGO ¡Triste suerte! 2280

DUQUE Ya sé todo lo que pasa.
RODRIGO Él me quiso dar la muerte,
(ya de mi duda salí), *Aparte*
y entre pesares crüeles
yo le maté, que lo dudo, 2285
razón será lo confiese,
pero advierta Vucencia
que mi honor...

DUQUE Justo es se observe,
pero modos hay mejores;
son modos estos muy fuertes. 2290

RODRIGO No supe con quién reñía.
DUQUE Ese cadáver se lleve
a palacio y vos, Rodrigo,
venid.

RODRIGO Estoy obediente.

Cogen el cuerpo y se van

DUQUE Confuso voy y turbado. 2295

CLARA El alma sintió perderle.
A llorar, a llorar penas.
¡Valedme, cielos, valedme!*

* 2298 Esta última frase figura en el texto impreso en boca de la criada Julia, lo que resulta un tanto extraño, además de indecoroso, ya que no es una expresión típica para el lenguaje de una criada. Por todo ello prefiero considerar que se trata de una errata e incluyo la frase en el parlamento de Clara. Además esta misma frase aparece en *La vida es sueño* (op. cit., verso 1883, p. 232) y la dice Rosaura en un contexto parecido, lo que resulta un argumento más a favor de que la frase sea de Clara y no de la criada.

JORNADA TERCERA

Sale Fortunio de villano con una escopeta

FORTUNIO	Rústico albergue cuyas verdes ramas el sol corona de encendidas llamas, [*]	2300
	donde el bruto feroz, de mi destreza fugitivo, fatiga la aspereza de estos escollos, cuyas cumbres bellas se toman por remates las estrellas;	
	donde el tigre más fiero y colmilludo corre erizado con acento mudo, y el más altivo hueco de sus plantas repite el rudo eco, y tal vez irritado en ansia sube, si ve preñada la pardosa nube,	2305 2310
	que, antes que opaca sus volantes rompa, rayos dispara en fulminante trompa; donde el tosco villano, con rudo ingenio e industriosa mano, tiraniza la tierra con el yerro,	 2315
	orlando [*] en flores el altivo cerro que engazado [*] de plata en líquidos arroyos se desata, y en míseras corrientes se viste en perlas, se [*] desnuda en fuentes,	 2320
	y en potencia absoluta, líquido sale arroyo de una gruta, [*] y en erizada espuma repetida, cisne de plata, al despreciar su vida, délfico canta con felice suerte,	 2325
	siendo respuesta de su voz la muerte, y en urna breve y en arena oculta, [*]	

* 2300 La imagen del sol rojo fuego proyectándose sobre las ramas o las hojas verdes del rústico monte se repite mucho en el lenguaje gongorino y, cómo no, en el teatro calderoniano. Recuerdan mucho estos versos a los siguientes de *El mágico prodigioso*: “Con el sol perdí el camino,/ y vagando tristemente/ en lo intrincado del monte,/ me halé en un oculto albergue,/ donde los trémulos rayos/ de tanta antorcha viviente,/ aun no se dejaban ya/ ver, porque confusamente/ servían de nubes pardas/ las que fueron verdes hojas” (Calderón, *El mágico prodigioso*, Bruce W. Wardropper (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, p. 83).

* 2316 **orlando**: Gerundio del verbo “orlar”: “Poner y adornar un vestido u otra cosa con guarnición al canto.” (*D.A.*, s.v.). El villano, con el arado (“tiraniza la tierra con el yerro”), consigue sembrar de flores el cerro bañado por los arroyos de aguas cristalinas. La silva está plagada de las habituales metáforas gongorinas tan presentes en Aguirre, y que tan bien ha estudiado Aurora Egido a propósito del análisis de otra silva presente en la *Noche Tercera* (*La poesía...*, *op. cit.*, pp. 233-247).

* 2317 **engazado**: “[...] del verbo Engazar. Lo así unido, trabado y encadenado con algún hilo de oro, plata, o alambre.” (*D.A.*, s.v.). Se registra, como vemos, esta variante en lugar de la actual “engarzar”.

* 2320 En los originales aparece “le” pero debe tratarse de una errata, pues las dos partes del verso (antes y después de la coma) presentan una estructura paralela.

* 2322 En todos los ejemplares, excepto en el de Zaragoza, R-157, aparece la errata “grata”.

I, *El engaño en el vestido*

su orgullo pierde y su altivez sepulta;^{*}
y como el suelo su arrogancia bebe,
túmulos forma de erizada nieve, 2330
fingiendo cómo altivos los dilata,
bóvedas de cristal, montes de plata.
Mas ¿por qué me divierto
en pintar este mísero desierto
si el hado me condena 2335
a larga vida y dilatada pena?
¡Que en tan mísera suerte
alivia el corazón la propia muerte!
Ya que dejé el laurel de mi cabeza
cubriendo entre sayales mi nobleza, 2340
salgo al bosque furioso,
midiendo el aire en plomo venenoso,
para que instancias graves
besen la tierra las altivas aves. 2345
En casa de Marín me he recogido
donde humilde tres lustros he vivido
entre toscos y rústicos sayales.
Agora, en la fortuna de mis males,
me retiro a su venta y aspereza,
borrando mi nobleza 2350
con el rústico paño donde vivo
por mi venganza mísero cautivo.
Pero ¿por qué me agravio
si los montes se rinden a mi labio?
Pues ¿por qué digo males 2355
si hombres, plantas, arroyos y animales
todos me han respetado
por rey del monte y príncipe del prado?
Maté a mi hermano: fue justa venganza,
pues que loco, con bárbara arrogancia, 2360
darme muerte quería, y aun colijo
que me dijo su intento; no lo dijo,
porque si lo dijera,
de pronunciarlo solo se muriera.
Aquí me dicen todos 2365
el caso en varios modos:
unos, con falso acierto,
dicen vive Ramiro y yo soy muerto;
otros, que don Rodrigo

* 2327 La “urna breve y arena oculta” es una clara reminiscencia gongorina pues se refiere a “la enorme roca que Polifemo arroja sobre el cuerpo de Acis, el cual queda sepultado bajo su inmensa mole, y que como urna funeraria que ha de guardar sus restos, resulta demasiado grande por sus proporciones desmesuradas.” (Vilanova, *op. cit.*, p. 929 y 751-753).

* 2328 La bella imagen que desarrolla es la del arroyo, que saliendo de una gruta, recorre el cerro y acaba ocultándose en la tierra. El arroyo es comparado con la imagen del cisne, muy presente en el lenguaje gongorino. Recuerdan mucho algunos versos al *Polifemo*: “la sonora plata/bullir sintió del arroyuelo penas” (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 142).

I, *El engaño en el vestido*

a mí me dio la muerte por castigo 2370
de atreverme a su casa,
¡y qué contrario a lo que dicen pasa!
De Clara no he tenido
noticia alguna, y estoy tan atrevido
que, si de ella no sé, en tiempo breve, 2375
iré a su casa, pues amor me mueve,
y la sacaré de ella
para que sea deste monte estrella.

Sale Marín

MARÍN ¿Qué haces, Fortunio, en el bosque?
FORTUNIO Bajé a él, del altivo cerro, 2380
de cazar.

MARÍN El cielo quiera
que vuelvas, hijo, a tu imperio.
FORTUNIO Ya agora estás conocido*
que mi corazón soberbio
altivo pronosticaba 2385
mis estados y mis reinos.

Duque he de ser de Florencia,
que aquel soldado, mintiendo,
la historia me contó falsa.
MARÍN Verdad te salió tu agüero, 2390
más agora vivirás
en esta venta encubierto
por haber muerto a tu hermano.

Yo de ampararte prometo.
FORTUNIO Yo también te pagaré 2395
las finezas que te debo.

Sale Garapiña

GARAPIÑA Ah, señor, ¿a dónde has ido?
Gracias a Dios que te veo.
¿Has cogido mucha caza?
Porque ya las tripas tengo 2400
bien vacías para el caso.

FORTUNIO No, Garapiña, no he muerto
ave alguna, mas verás,
si subes a este hemisferio
de piedra enriscado y duro, 2405
muchas aves por el suelo
que mirando mi altivez
desde la esfera del viento,

* 2383 El sentido de “estás conocido” parece ser más que “saber o tener noticia”, el equivalente a “estás prevenido” de que, según pronosticaba el “corazón soberbio y altivo”, Fortunio será Duque de Florencia, siguiendo una de las acepciones de “conocer”: “antever, prevenir, tener presente lo que ha de suceder” (D.A., s.v.)

	erizándose la pluma y faltándoles el vuelo, con el temor y el asombro hasta la tierra cayeron. Fieras hallarás dormidas, que esta mañana, saliendo a mirar del claro sol	2410
	los resplandores primeros, me encontraron en el bosque, y al levantar este yerro, que con bélico artificio corta el aire en rudo estruendo, del amago solamente, haciendo tercero al sueño, rústicos globos de piedra se quedaron con el miedo.*	2415
GARAPIÑA MARÍN	Yo quiero ir, pues, por la caza. Espérate, que ya iremos los dos.	2425
GARAPIÑA FORTUNIO	¿Y si se la llevan? ¿Hay más de volver al puesto* y, levantando la mano con horrible y rostro fiero, hacerlas bajar del aire y con el mortal extremo que hagan en el risco duro y en este peñasco excelso, movible cumbre de pluma, ronco canto en breve aliento?	2430
GARAPIÑA	Dices bien, pero, señor, dime, ¿dónde está el secreto para hacer bajar las aves?	2435
FORTUNIO	¡Dónde ha de estar! En mi pecho, que, imán de todos los montes, atrae el pesado acero que entre esas rústicas peñas en polvo conserva el tiempo.	2440
MARÍN	Yo voy, Fortunio, a la venta.	2445

Vase

FORTUNIO	Guárdete, Marín, el cielo.
GARAPIÑA	Yo me voy, señor, de aquí.

* 2424 Las fieras se petrifican del miedo que les causa su altivez. En toda la tradición literaria desde la épica, los animales feroces reconocen siempre la nobleza del héroe y se someten a él; como en el caso de Fortunio, así sucedía, por citar algún ejemplo ampliamente conocido, en *El cantar de Mio Cid*.

* 2428 **Hay más de:** Expresión de significado similar a “no hay más que hacer que”: “The use of *hay que* to express necessity is undoubtedly a development of the use of the infinitive after a relative without expressed antecedent. The transition from *no hay más que hacer* to *no hay que hacer* makes simple the following step, *no hay que hacer más*, in which *hay que* is clearly an auxiliary and *hacer* has a direct object.” (*Ken.*, p. 462)

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO GARAPIÑA	Pues ¿qué recelas? Recelo que se irán tras ti los montes, y si ellos ven que yo quiero ir tras ti, me enterrarán atrevidos en sus huecos, y porque soy enemigo de tener topes con ellos; que encontrarse con un monte es muy peligroso encuentro.	2450 2455
FORTUNIO	Espera, aguarda, detente, que un hombre por este espeso bosque, pisando esmeraldas, pasa atrevido y resuelto. Cúbrete el rostro.	2460
GARAPIÑA	Esta gorra que a donde quiero la vuelvo hará su oficio.	
FORTUNIO	También yo tengo de hacer lo mismo.	
GARAPIÑA FORTUNIO	Pues ¿por qué quieres cubrirte? Por fingirme bandolero, que así todos me dirán lo que pasa con acierto, porque, aunque oculto lo lleven, les hará decirlo el miedo.	2465 2470

Sale Paritoque con alforjas

PARITOQUE	(Desde que mató mi amo a Fortunio quiere el cielo que vaya rondando yo, con infelices sucesos, muerto de hambre por el mundo. Pero aquí sentarme quiero y escudriñar las alforjas.)	2475
-----------	---	------

Siéntase

GARAPIÑA FORTUNIO	Paritoque es. Buen asiento. Más vale enviarlo a servir a su amo a los infiernos.	2480
GARAPIÑA FORTUNIO	No le mates, que es pobrete. Por cosa humilde lo dejo.	

Vuélvese

PARITOQUE	(Gente suena. Mas ¿qué miro?, sin duda son bandoleros.)	
-----------	--	--

I, *El engaño en el vestido*

	¡Ay de mí!)	
FORTUNIO	¿Por qué no come?	2485
PARITOQUE	Porque me hará mal provecho.	
FORTUNIO	Ea, prosiga vusced, que todos le serviremos a la mesa.	
PARITOQUE	Yo, señor, que no me matéis os ruego.	2490
FORTUNIO	Si no os morís de mirarme, de no mataros prometo.	
PARITOQUE	No me haga vuscé otra cosa, que nunca por ver me muero.	
GARAPIÑA	Si yo me quito esta gorra, al punto quedaréis muerto.	2495
PARITOQUE	No se la quite, si es caso que tiene allí algún veneno.	
FORTUNIO	Como* nos digáis agora lo que en Florencia de nuevo hay, os dejaré al instante.	2500
PARITOQUE	Pues yo lo diré al momento. Ya habréis sabido, señor, que don Ramiro resuelto mató a Fortunio, que era del Duque un hijo soberbio que se crió entre estas peñas con un humilde ventero, y que Ramiro se fue, y no se sabe de cierto dónde pueda estar.	2505
FORTUNIO	En mucho mentís, pero libre os dejo porque una verdad dijisteis. Ya lo supe todo eso; decid agora otra cosa. (Sin duda que todo el reino se engañó por el vestido.)	2515
PARITOQUE	Que las guerras se volvieron a encender contra Milán.	
FORTUNIO	Eso es lo que yo deseo.	2520
PARITOQUE	Ya de eso tuve noticia. Que don Rodrigo está preso por la muerte de Fortunio.	
FORTUNIO	¿Él le mató?	
PARITOQUE	No está cierto, mas por hallar con [su] sangre* la espada fue preso.	2525
FORTUNIO	Bueno,	

* 2499 **Como:** Hay que entenderlo con un valor condicional (*Ken.*, p. 400).

* 2525 En los originales, verso hipométrico de 7 sílabas. Por el sentido parece que falte [su], y por ello introduzco la enmienda al texto.

I, *El engaño en el vestido*

	él hizo como señor. Pasa adelante.	
PARITOQUE	Y que luego que don Ramiro se fue, se metió en un monasterio doña Clara.	2530
FORTUNIO GARAPIÑA FORTUNIO	Aguarda, espera. Malos años te prometo. Eso no supe. ¡Ay de mí! ¿Sabrás cuál es el convento?	
PARITOQUE FORTUNIO	Cerca de aquí está, señor. Alivio me den los cielos. No tengo más que saber a dónde pasáis.	2535
PARITOQUE	Yo cierto no sé por dónde me voy. A servir por aquí vengo a algún mesón de criado.	2540
FORTUNIO PARITOQUE	Idos pues. ¡De penas muero! Quédense con Dios, señores.	
	<i>[Vase]</i> *	
GARAPIÑA	Vaya vuscé con su miedo, que mal olor ha dejado.	2545
FORTUNIO	Él me trujo el sentimiento. ¡Válgame el cielo! ¡En qué penas estoy, extraño suceso! Si de aquí cerca le miro, he de escalar el convento, he de sacar su hermosura de la prisión, que los cielos no quieren tener mujeres que tienen esposo y dueño. He de penetrar los montes, ruidoso gimirá el viento, si le ayudan mis suspiros. Los brutos desde sus huecos, con alaridos rugientes y con rústicos estruendos, harán movibles las peñas, harán que esos mares fieros entre la erizada espuma, trompa salada de acero, lleven de nieve las velas y de cristales los remos. Las antenas* quebradizas	2550 2555 2560 2565

* Acot. 2544 Acotación no presente en los originales.

* 2567 **antenas**: Viene a ser lo mismo que “antenas”: “Antena en la nave se dice un palo que está atravesado en el mástil del que cuelga la vela.” (*D.A.*, s.v. *antena*)

romperán el duro leño
y las encontradas olas,
orlando en cristal el seco 2570
tronco que vuela los aires,
con el artificio diestro,
en hombros de altiva espuma,
serán escalas del viento.
Y en golfos de espuma cana* 2575
esas banderas de lienzo
sorberán verdes cristales,
y entre sus hilos espesos,
llevarán un mar de arena
y un océano encubierto 2580
que el sol sorberá en la playa.*
Cuando se apague mi incendio,
iré penetrando el bosque,
y el duro roble* sintiendo
mis venas, sus verdes hojas 2585
harán que tiemblen los vientos.
Haré que griten las aves,
haré que crujan los cielos,
haré que la tierra toda,
en sus cóncavos y senos, 2590
otro caos se levante
todos los montes partiendo,
irritada en sangre ardiente
de aquel enemigo feo,*

* 2575 Estamos ante uno de los pasajes más significativos de lenguaje gongorino. Se repiten reiteradamente imágenes como la “espuma cana”, “duro leño”, “escollo duro”, “cristales”, arroyos y ríos en movimiento...etc (para todos estos elementos enumerados y comentados *vid.* Aurora Egido, “Imágenes acuáticas” en *La poesía...*, *op. cit.*, pp. 173-188). La descripción recuerda mucho al comienzo del *Polifemo* de Góngora, en especial en los versos 2582-2596 (“aborto de sus entrañas/ y horrible monstruo de suelo”). Igualmente recuerda el inicio de las *Soledades* algunos versos con verbos tan gongorinos como “sorber” (“el sol sorberá verdes cristales”). Para todas estas expresiones habituales en góngora (escollo duro, espumas del freno del caballo o fatigar la selva) véase Vilanova, *op. cit.*, pp. 895-897.

* 2581 Nótese el paralelismo de estos versos son el comienzo de las *Soledades*: “Del Océano pues antes sorbido/ y luego vomitado/ [...] Besa la arena, y de la rota nave/ [...] que le expuso en la playa ...” (ed. de John Beverley, *op. cit.*, pp. 76 y 77). Todo el pasaje es un claro ejemplo de imitación del lenguaje gongorino.

* 2584 **roble**: Es la forma antigua del nombre de esa especie de encina dura que hoy se denomina “roble”. Según Sebastián de Covarrubias ya en la época se decía roble (*Cov.*, *s.v. roble*).

* 2594 El sentido de estos versos no está del todo claro. Fortunio se presenta, cual Polifemo furioso, sometiendo a su poder a toda la naturaleza. Se muestra lleno de ira y, por ello, hará que griten los animales, se abran cielos y tierra y se levante “otro caos”, como un maremoto, que arrase los montes y apague el fuego. El fuego es metáfora de su “fuego de ira” (“irritada sangre ardiente”) y es, como él mismo, un “enemigo feo”, “aborto de las entrañas” y “horrible monstruo del suelo”. Los versos siguientes prolongan esta idea. Cuando el mar, respondiendo a su furiosa llamada, apague el fuego y arrase con montes y pinos, formará el agua entonces “gigantes de hielo” (el gigante pino que tapa el sol será sustituido por el gigante de hielo), es decir, que su ira se habrá entonces consumido y se congelará su furor: una vez apagado el fuego interior y exterior por la naturaleza obediente, vendrá el hielo, “urna de piedra” en la que se sepulta todo sentimiento. Recuerdan mucho estos versos a uno de los sonetos de las *Rimas* de Lope de Vega (*op. cit.*, p. 125): “El pastor que en el monte anduvo al hielo,/ al pie del mismo derribando un pino,/ en saliendo el lucero vespertino,/ enciende lumbre y duerme sin recelo”.

	aborto de sus entrañas y horrible monstruo del suelo. Haré que el excelso pino que saluda el sol primero, rompa la verde cenefa	2595
	que por dosel le da el tiempo, y, en túmulos de esmeralda, forme gigantes de yelo para que en urnas de piedra sepulte mi sentimiento.	2600
GARAPIÑA	No, señor, te irrites tanto; no sientas tanto el suceso, que si te sigue la suerte más mujeres hallaremos que aves dejaste en el risco.	2605
FORTUNIO	¡Qué importa si a mi deseo no le satisface el gusto, si no goza este portento de hermosura que rendido me tiene a su noble aspecto! Dicen que son las ausencias* olvidos, ¡viven los cielos que es engaño!; el mundo miente si tal dijere, supuesto que hago experiencias contrarias, pues el amor que, asistiendo a sus ojos, fue asomo del amor que agora tengo...*	2610
	Mas, Garapiña, ¿qué miro? ¿No adviertes aquel incendio que dispara nubes de humo a los aires?	2615
GARAPIÑA	Ya lo veo.	2620
FORTUNIO	No está muy lejos de aquí. Es verdad que no está lejos pues se divisa una casa que, otra Troya*, se está ardiendo.	2625
		2630

* 2615 La ausencia como causa del olvido de los amantes es tópico literario bien presente en la lírica del Barroco, sirva como ejemplo el soneto 75 de las *Rimas* de Lope: “No me quejara yo de larga ausencia,/ si, como todos dicen,/ fuera muerte;/ [...] ¡Oh ausencia peligrosa y mal segura, / valiente con rendidos, que un ausente/ en sí vuelve la espada a su enemigo!”. Es un tópico tan manido que llega hasta nuestros días en letras populares de boleros, como aquel que plasma la misma idea que aquí declara Fortunio: “Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón...”.

* 2623 La frase debería continuar para completar la sintaxis pero el discurso de Fortunio es interrumpido por la visión del convento en llamas.

* 2630 **Troya:** El convento de Clara se quema cual si fuera la ciudad de Troya, cuyo famoso incendio fue relatado, además de por Homero, por Virgilio en *La Eneida* (Pérez de Moya, p. 541). La escena de la quema del convento recuerda mucho a la del incendio del acto primero de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. El incendio del convento donde se encuentra la amada es proyección de “incendio de amor” interior. La naturaleza como imagen de los sentimientos del poeta es tópico literario y la misma imagen de Troya ardiendo la encontramos en Lope: “Cayó la Troya de mi alma en tierra,/ abrasada de aquella griega hermosa/ [...] Mas como las reliquias dentro encierra/ de la soberbia máquina famosa,/ la llama en

I, *El engaño en el vestido*

	Etna* dispara centellas, rayos arroja a los vientos, que entre las sobras del humo y entre los volantes negros, por ocultarse del aire, supuran su ardiente incendio. Ya con pálidas cenizas que en polvo convierte el cierzo,* eclipsan al sol luciente, y, por los altivos cerros, minas de llama bosteza, y entre los rústicos miembros de aquel deshecho edificio, brama el aire, tumba el fuego, gime el risco, ruge el bruto, tiembla el monte, espanta el eco, arde el tronco, ruge el roble, gruñe el humo, corre el yelo, ciega el polvo, turba el ruido, quema el rayo, juega el trueno.* Y ya el edificio altivo, torciendo el quemado cuello, forma a Troya en rubio giro, monte rojo en campo negro, humo pardo en nube breve, guerra ardiente en toscos leños. ¡Válgame el cielo, qué penas! Parece que con afecto cariñoso da llamadas el artificio a mi pecho. Iré fatigando el bosque. Sígueme...	2635
		2640
		2645
		2650
		2655
		2660
GARAPIÑA	Nunca te dejo.	
FORTUNIO	... que mi pecho, Etna abrasante,*	

cenizas vitoriosa/ renueva el fuego y la pasada guerra./ [...] Mas, ¡ay de mí!, que con estar perdida./ aun no puedo decir: “Aquí fue Troya”./ siendo el alma inmortal y eterno el fuego.” (*op. cit.*, p. 135).

* 2631 **Etna**: volcán del sur de Italia. Aparece citado en numerosas ocasiones en infinidad de comedias de los siglos de oro (y también en la poesía Gongorina), como en *La fiera, el rayo y la piedra* (*vid.* edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, p. 187). Nuevamente en Lope encontramos la imagen del Etna ardiente como metáfora del fuego de la pasión de amor: “Belleza singular, ingenio raro/ fuera del natural curso del cielo./ Etna de amor, que de tu mismo hielo/ despides llamas, entre mármol paro; [...]” (*op. cit.*, p. 140).

* 2638 Las referencias al cierzo son abundantes en la poesía y en la prosa de Aguirre. En muchas ocasiones equipara el viento aragonés al nivel poético de los céfiros y otros vientos tan habituales en el lenguaje gongorino. Nótese igualmente en todo el pasaje la abundancia de metáforas tan gongorinas como “sorber” (v. 2577 y 2581), “bostezar” (v. 2641), “desatar” (v. 2670) o “fatigar” (v. 2661).

* 2650 El proceso de diseminación y recolección es muy habitual en el lenguaje barroco en especial en autores como Calderón o Pérez de Montalbán. Para el análisis de este recurso *vid.* Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano” en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951. No obstante, parece tratarse más bien de una enumeración.

* 2663 Fortunio sigue el tópico de proyectar en la naturaleza su propio interior. Él, como el bosque, está ardiendo de amor, y, al igual que hiciera en el v. 2631 con el convento, se define como “Etna abrasante”.

I, *El engaño en el vestido*

podrá apagar el incendio,
pues se ve muy de ordinario,
que un fuego apaga otro fuego.* 2665

Vase Fortunio y sale ansiosa Clara*

CLARA Fugitiva del fuego
salgo a este bosque que, galón de plata,
con mísero sosiego,
un arroyo entre flores se desata, 2670
y, oyendo mi gemido,
corre ligero porque va corrido.
Ya que con triste suerte,
en cariñosos y amorosos lazos,
le dio a mi esposo muerte 2675
don Ramiro, dejándole en mis brazos
helada nieve fría,
principio fúnebre de la muerte mía,*
y a mi hermano Rodrigo
el Duque le prendió, y en un convento, 2680
para mayor castigo,
que fuera de Florencia tuvo asiento,
me puso por mi ruego,
que hoy en cenizas lo convierte el fuego;
ya el peligro temiendo, 2685
con pena grave y torpe ligereza,
vine a este bosque, huyendo,
que oculta un risco en rústica maleza,
para que mis desdichas
sean mayores mientras no son dichas. 2690

Sale Fortunio y Garapiña*

La naturaleza, como el personaje, se precipita en la vorágine del incendio, tal y como intenta recrear en los versos 2644-2650, con esa repetición rápida y acelerada de verbo y sujeto. El fuego de amor de Fortunio se opone al dolor de “helada nieve fría”, “arroyo desatado”, que manifiesta Clara en su parlamento siguiente (“principio fúnebre de la muerte mía”). La intervención de Fortunio y la de Clara funcionan muy bien dentro del juego de antítesis, que es una muestra más del lenguaje gongorino al que se adscribe el autor. El fuego exterior va a hacer que Fortunio se olvide por un momento de su “fuego interior”, lo que se expresa mediante la frase, ya entonces proverbial, del verso 2666: “un fuego apaga otro fuego”.

* 2666 Expresión refranesca muy utilizada en literatura. Recuérdese en *Romeo y Julieta*: “Pues calla, hombre, un fuego apaga otro fuego,/ un clavo saca otro clavo.” (William Shakespeare, *La tragedia de Romeo y Julieta*, edición a cargo del Proyecto Shakespeare dirigido por M^a Enriqueta González Padilla, México D.F., Universidad Autónoma de México, 1998, p. 72).

* *Acot.* 2667 Nótese que Garapiña también sale de escena. Aunque no se indique aquí, se da a entender mediante la acotación explícita en el verso 2662. Cuando vuelven a salir Fortunio y Garapiña hablan sin que les escuche Clara, quien, a partir del momento en el que estos se encuentran nuevamente en escena, también habla aparte, por lo que indico ambas conversaciones, como viene ya siendo habitual, entre paréntesis. Después volverá a salir Garapiña sin que haya acotación que lo indique (se sobreentiende por sus palabras en los versos 2724-2725).

* 2678 Verso hiper métrico. Se trata de una silva que combina versos de 7 y 11 sílabas, sin embargo, este verso en lugar de 11 presenta 12 sílabas.

* *Acot.* 2691 Los ejemplares manejados presentan la errata “*Fortuno*” en lugar de “*Fortunio*”.

FORTUNIO	(Ya sin atender mi ruego, con incendio y fuego sumo, el convento se hizo humo a la violencia del fuego. Mas no me atormentes fuerte, dolor, pues si se quemó, aseguras que llegó por la hermosura la muerte. Y es engaño mi pesar, porque, si en la llama fiera la muerte a mi esposa viera, no se atreviera a llegar. Siguiendo, al bosque llegué, una deidad que corría y como el alma la vía*, el cuerpo tras ella fue.)	2695
CLARA GARAPIÑA FORTUNIO CLARA FORTUNIO	Gente oigo. ¡Válgame el cielo! (Aquí una mujer está. Ella sin duda será.) A mi rostro estiendo el velo. (Mas en gozo tan incierto, ¡si fuese ella, por ventura!, y con su voz me asegura que don Ramiro me ha muerto. Intento disimular sin dármele a conocer; que también mata un placer, si es grande, como un pesar. Y pues que nunca ha sabido que yo el villano fui, dile que no salí deste monte y que otro ha sido su amante. Déjame ahora. Ve a la venta.	2710
GARAPIÑA	Yo me voy, que mal en pasos estoy de pasión.	2725
FORTUNIO	El alma ignora si conseguirá el acierto. Yo he de llegar.)	
CLARA	¡Ay de mí!	
FORTUNIO CLARA	Un villano llega aquí. (Muerto voy.) Mi mal es cierto.	2730

* 2703 Presenta este verso y el siguiente un hipérbaton que dificulta el sentido de la frase. Entiéndase “siguiendo una deidad que corría, llegué al bosque”.

* 2705 *vía*: Forma usada en lugar del actual pretérito imperfecto “veía”. Forma peculiar, no registrada por Keniston (*Ken.*, p. 429), pero presente en otros textos de la época como en Calderón de la Barca, así en su obra *La devoción de la cruz* (1716): “Yo, ay de mí, quando le vía/ el cuidado con que andava”.

I, *El engaño en el vestido*

	Ya* se allega. Muerte espero.	
FORTUNIO	No receles, ninfa bella, el riesgo, pues en tu estrella no luce el mejor lucero. Quita el embozo.	
CLARA	(¡Qué advierto!)	2735
FORTUNIO	Quita en tu hermoso arbol la nube de tanto sol,* que en este tosco desierto, aunque villano, ya sé dar a las damas favor	2740
	pues, con ansioso dolor, una en la guerra encontré y le alivié su pesar con valor muy esforzado.	
CLARA	(En buenas manos he dado, no tengo que recelar. Siempre pensé que el soldado que vida y favor me dio fue el hijo que el Duque halló, ocasión de mi cuidado.	2745
	Mas dél engañada estoy, pues veo que he recibido engaño, que parecido es a él. Felice soy en encontrarle.)	2750
FORTUNIO	Señora,	2755
	quita ese velo atrevido.	
CLARA	Pues que ya te he conocido, he de obedecerte agora.	
<i>Quítase el velo</i>		
FORTUNIO	(Ella es, ¡dichoso fui! Pídeme albricias, amor, que no publique mi ardor el incendio que hay en mí.)	2760
CLARA	Yo soy aquella mujer a quien tú favoreciste.	
FORTUNIO	¿Tú del convento saliste?	2765
CLARA	Yo, con ansioso poder, del fuego salí obligada.	
FORTUNIO	¿Eres monja?	
CLARA	No lo soy, sino que infelice estoy por un caso retirada.	2770

* 2731 En el ejemplar R/4528 parece que falta un carácter pero que seguramente se presenta en otros originales, lo que clarifica la lectura para la presente transcripción.

* 2737 El sol oculto por una nube como imagen de la hermosa dama oculta bajo el manto se repite hasta la saciedad en las comedias de Aguirre, en especial en *La industria contra el peligro*, versos 16, 132 y 1146.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	(¡Vuelve a vivir, corazón!)	
CLARA	(Si este fuera de mí igual, con él hallara mi mal alivio de mi pasión.)	
FORTUNIO	Vamos a mi venta agora y descansarás allí.	2775
CLARA	(Desde el punto que le vi el alma firme le adora. Seguirle forzoso es, sin que parezca indecente, que quien nace tan valiente también sabrá ser cortés.)	<i>Aparte</i> 2780
FORTUNIO	¡Montes, dadme el parabién! ¿Qué te admiras?	
CLARA	No os asombre, que contemplo en vos un hombre a quien siempre quise bien.	2785
<i>Vanse. Sale Teodora y Rodrigo</i>		
RODRIGO	Ya, Teodora, hemos llegado a la venta.	
TEODORA	Viviremos en ella y encubriremos nuestro amoroso cuidado.	2790
RODRIGO	¿Está cierto que saldrá tu padre a la guerra agora?	
TEODORA	El alma su intento ignora.	
RODRIGO	Mas el Duque en mí verá el más valiente soldado que lleva en toda la armada, y así estará disculpada la osadía de un cuidado.	2795
TEODORA	De tu casa te saqué muy amante y atrevido.	2800
RODRIGO	Feliz e infeliz he sido.	
TEODORA	No agraviarte imaginé.	
RODRIGO	Yo siempre firme te sigo.	
TEODORA	Mucho estimo tu pasión. Si rompiste la prisión, ¿cómo pretendes, Rodrigo, perdón del Duque alcanzar?	2805
RODRIGO	Dando con altiva gloria a su estado una victoria y a su enemigo un pesar, que nunca pierde un soldado acostumbrado a la guerra, porque en su patria y su tierra tenga acciones de arrojado.	2810
	Si halló la espada teñida	2815

I, *El engaño en el vestido*

- de su púrpura real,
fue desdicha de mi mal
si no desgracia, mi vida,
pues mi hermana doña Clara
vio, con infelice suerte, 2820
que le dio Ramiro muerte
osado.
- TEODORA ¡Venganza rara!
RODRIGO Y si muerte mi rigor
le dio con mano atrevida,
fue justo quitar la vida 2825
a quien quitaba el honor.
- TEODORA ¿Y de Clara no has* tenido
noticia desde el convento?
RODRIGO Nunca en tan grave tormento
sus nuevas he admitido. 2830

Sale Marín y Paritoque

- MARÍN (¿En eso queda ajustado?
PARITOQUE Sí, señor, en eso está.
MARÍN ¿Y a pastor aprenderá?
PARITOQUE Por llegar a ser ganado.*
MARÍN Más gente está aquí.
PARITOQUE ¡Ay de mí! 2835
Quedaos vos con los dos.
¡Qué miro! ¡Válgame Dios,
Rodrigo y Teodora aquí!

Vase

- MARÍN ¿Por qué te vas?)
RODRIGO Sor* ventero,
¿hay posada?
MARÍN Sí, señor. 2840
RODRIGO Denos el cuarto mejor,
que estar en su venta quiero
algunos días.
- MARÍN Lo haré,
señor, lo mejor que pueda.
¿Y esta señora se queda 2845
con vos?

* 2827 En los originales aparece “ha”, lo que es claramente una errata pues Teodora se dirige a Rodrigo siempre en segunda persona.

* 2834 El juego de palabras con la polisemia de “ganado” (aludiendo también al sentido contrario de “perdido”) es tópico. Lo encontramos repetidas ocasiones en Garcilaso o San Juan de la Cruz entre otros: “el ganado perdí que antes seguía./ [...] que, andando enamorada, me hize perdediza y fuy ganada” (San Juan de la Cruz, *Poesía*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, p. 255).

* 2839 “Sor” es forma abreviada de “señor”. Su uso, propio del lenguaje vulgar, aparece en muchas comedias del Siglo de Oro, entre ellas *La hija del aire* (1664) de Calderón: “Valamos Dios, sor soldado...”

I, *El engaño en el vestido*

RODRIGO Bien claro se ve.
MARÍN Pues entren a descansar,
señores, porque ya es tarde.
RODRIGO (¡En fuego el pecho se arde!
¡Que esto me haya de pasar!) 2850

Sale Fortunio y Clara

FORTUNIO (Ya a la venta hemos llegado
y gente en la puerta está.
Cúbrete, señora.

Cúbrese

CLARA Ya
lo previno mi cuidado.)
FORTUNIO (Rodrigo y Teodora son. 2855
Yo me cubro. ¡Qué pesar!

Cúbrese

CLARA Forzoso es disimular.)
(Mi hermano es. ¡Triste aflicción!)
RODRIGO (De buen aire es la mujer.
TEODORA El rostro lleva cubierto.) 2860
CLARA (Rodrigo es; mi mal es cierto.) *Aparte*
FORTUNIO (No hay señora qué temer,
[.....]

CLARA mirad que conmigo estáis.* 2865
Ya sé que vos me amparáis.
FORTUNIO Tengo yo mucho poder.
Vamos, que el día se pasa
y se ha de cerrar la venta.)

CLARA Ventero, justo es no sienta 2870
el pesar en vuestra casa,
mas temo.

FORTUNIO No hay que temer.
Vamos, Gila,* que esta gente
es de la corte y no siente
nuestro pesar.

CLARA (Gran placer *Aparte* 2875
si su dama es esta acaso.)
RODRIGO Entremos todos, entremos.

* 2864 La estrofa utilizada en todo este pasaje es la redondilla (abba). Antes de este parece faltar un verso ya que la rima queda incompleta para ser una redondilla (-/ “estáis” b/ “amparáis” b/ “temer” a). Sin embargo, por el sentido, no parece faltar ningún verso. Lo más probable es que el autor confunda el último verso de la redondilla anterior con el primero de la siguiente, ya que la rima es la misma (“temer” a).

* 2872 **Gila**: Era un nombre habitual usado para las villanas rústicas de comedia. El personaje de la villana Gila aparece en varias obras de Calderón entre ellas *El postrer duelo de España* (1672) y la *Loa para el auto sacramental “El arbol del mejor fruto”* (1717).

I, *El engaño en el vestido*

TEODORA	Amor, porque escarmentemos.*	
CLARA	Seguro tenéis el paso.	
<i>Vanse. Sale Garapiña y Paritoque</i>		
GARAPIÑA	Ya nos hemos conocido.	
PARITOQUE	Ya nos juntamos aquí.	2880
	¡Cuántas desdichas sufrí!	
GARAPIÑA	¿Por eso estás tan sentido?	
	Pero no sientas agora tanto pesar.	
PARITOQUE	¡Ay de mí!	
	¿No ves que ha venido aquí don Rodrigo con Teodora?	2885
	Mas esta silla ha mandado Marín que entremos aquí y este bufete.	
GARAPIÑA	De allí parece un poco pesado.	2890
	Si ha venido don Rodrigo, no te arriendo la ganancia.*	
PARITOQUE	Yo estaré con vigilancia.	
GARAPIÑA	Él te dará su castigo.	
PARITOQUE	Una luz puedes traer.	2895
GARAPIÑA	Una dama aquí ha de estar y ella luces podrá dar.	
PARITOQUE	Yo nunca he podido ver, con amor o sin amor, estas luces o estas llamas.	2900
GARAPIÑA	Antes llevan muchas damas el rostro con resplandor.	
PARITOQUE	¿Cómo por la luz no vas?	
GARAPIÑA	Ya prevenida la tengo.	
<i>Vase</i>		
PARITOQUE	Ya que a esta fortuna vengo, sufrir más por ganar más, viviré así con placer pues es fuerza en mi pesar comer para trabajar, trabajar para comer.	2905
		2910

* 2877 El sentido de la frase no parece muy claro. El vocativo, *amor*, se refiere a Rodrigo y la conjunción *porque* tiene el habitual sentido final: “Entremos, amor, para que escarmentemos”. Tal vez podría tratarse del estribillo de una cancioncilla popular traída a colación por Teodora, aunque no se recoge en el *Corpus de la antigua lírica popular histórica (siglos XV a XVII)* de Magrit Frenk (Madrid, Castalia, 1987).

* 2892 **arrendar la ganancia**: Expresión popular para expresar que no se envidia la situación en la que se encuentra el otro. Aparece en muchas comedias áureas y, en especial, en Calderón, en concreto *El maestrazgo del Toyson* (1717) y en la segunda parte de *La hija del aire* (1664): “Muy bien despachado va,/ no le arriendo la ganancia,/ a mi librança me atengo.”

*Saca la luz Garapiña y la pone en el bufete**

GARAPIÑA	Ya la luz tienes aquí.	
PARITOQUE	Pues vámonos de aquí luego. Yo, Garapiña, te ruego no digas nada de mí, porque recelo el castigo.	2915
GARAPIÑA	No tienes, pues, que temer, que aunque lo llegue a saber, no te matará Rodrigo.	
PARITOQUE	Tú el secreto has de guardar.	
GARAPIÑA	Mucho pides, mas lo haré.	2920
PARITOQUE	Eso más te deberé.	
GARAPIÑA	Y tendrás más que pagar.	

Vanse y sale Clara

CLARA	Corazón, que solo estás entre penas afligido, mi fortuna callarás, pues ya que infelice he sido, con callar me aliviarás.	2925
	En aquesta venta hallé mi hermano con una dama y aunque de su amor juzgué es Teodora, pues la ama, mayor desdicha miré.	2930
	Menos que sentir tendrás, si ves pesares ajenos, y así, corazón, verás, que lo que es en ellos menos, en sí llegará a ser más.	2935
	Si ya en tan mortal herida miro la fortuna fuerte, viviré siempre afligida, pues no hay más penosa muerte que tener penosa vida.	2940
	Y así, en rendidos despojos, he de mostrar mi tormento, que en tan adversos enojos, aún no todo lo que siente es lo que dicen mis ojos. En un villano encontré	2945

* *Acot.* 2911 Nuevamente se producirá una escena de confusión cuando la candela, que ha sido puesta por un criado (el gracioso en este caso), caiga desde el bufete puesto en el centro de la escena. Era un procedimiento habitual para crear escenas de enredo en el teatro calderoniano. Sirva como ejemplo una de las escenas de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*: “Sale Celia, con luces, pónelas en un bufete.” (*op. cit.*, p. 179).

I, *El engaño en el vestido*

un amor muy bien pagado,
y si en verle me abrasé, 2950
como el oro acrisolado
con el carbón mezclaré.*

Ciego es amor que se atreve
a empresas de este valor,
mas si un afecto le mueve, 2955
¿por qué no ha de hacer amor
igualmente lo que debe?

En él con amor incierto
contemplo mi amante altivo,
y aunque tengo mi mal cierto, 2960
a veces lo pienso vivo,
y a veces lo pienso muerto.

Mas apláquese mi fuego
con el sueño divertido,
que en tan mísero sosiego, 2965
justo es que viva dormido
el amor, pues está ciego.*

Mas ya con tantos enojos
me rinde el pesado sueño,
que en amantes antojos 2970
mejor fuera en este empeño
tener abiertos los ojos.

Duérmese y sale Fortunio

FORTUNIO Ya el silencio de la casa
aumenta el amante ardor,
pero si el fuego me abrasa, 2975
¿cómo ha de hacer el amor
que por estos lances pasa?

Su hermosura está dormida,
rendida al letargo fuerte,
mas en pena tan debida, 2980
¿cómo puede estar con muerte
la que sabe dar la vida?

Ya con felices antojos
contemplo su grave ardor,
que aun con sentidos enojos 2985

* 2952 El “oro acrisolado mezclado con carbón” es una imagen plástica que se mueve en la línea de “el sol oculto por negra nube” (v. 2737). Es el juego de colores opuestos, antitéticos, que se va a repetir en los parlamentos siguientes con las imágenes del “ardiente fuego”- “cándida nieve” (v. 2991-2992).

* 2967 El sueño se equipara con la oscuridad y, por consiguiente, con la ceguedad, que es tópico para el amor. Las teorías sobre el sueño están muy presentes en esta y las otras comedias de Aguirre. El sueño se equipara al amor, porque es ciego, y también porque es reflejo de la muerte, y “amar es morir”: “mas razón es que despierte/ la hermosura que está muerta/ sin conocer a la muerte” (v. 3010-3012). El sueño como imagen de la muerte está muy presente en la poesía barroca, como muy bien muestra el poema de Lupercio Leonardo de Argensola titulado *Al sueño*: “Imagen espantosa de la muerte,/ sueño cruel, no turbes más mi pecho...” (José Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 31).

I, *El engaño en el vestido*

siente la pena de amor,
pues sabe cerrar los ojos.

Ya el rostro que al alma mueve
lo miro en su pena ciego,
mas admirarlo se debe, 2990
pues en tan ardiente fuego
se ve tan cándida nieve.

La luz, con grave esplendor,
luce a vista de su cielo,
mas que luzca es gran primor 2995
al lado de tanto yelo
y al lado de tanto ardor.

Clara soñando

CLARA Fortunio será mi dueño.
Tú vives, no, no lo creo.
Advierta mi grave empeño, 3000
que este es frenesí del sueño
o es ilusión del deseo.

FORTUNIO ¿Qué es esto, cielos, que he oído?
¿Cómo en tan ardiente herida
tan fuerte flecha he sufrido? 3005

CLARA Tú, Fortunio, tienes vida
y yo el pecho tan dormido.

FORTUNIO Yo vivo para quererte
y oigo mi prisión incierta,
mas razón es que despierte 3010
la hermosura que está muerta
sin conocer a la muerte.

Cuando ella muere, recibo
de su sueño amante herida,
pero, en ardor tan altivo, 3015
mira que estando dormida
es cuando me tiene vivo.

Ya mi consuelo está cierto,
ya mi esperanza adquirida,
pues con un pesar incierto, 3020
en volver a tener vida
he de volver a ser muerto.

Mas en tan grave pasión
y en tan fina voluntad,
no le engaña la ilusión 3025
y no dirán con verdad,
que los sueños, sueños son.*

CLARA Dueño, amante, ¿ya te vas
y me dejas deste modo
entre el fuego, entre las llamas, 3030

* 3027 El paralelismo frecuente con la obra de Calderón que hemos venido notando se hace claramente evidente en esta cita textual de *La vida es sueño*.

I, *El engaño en el vestido*

entre el ardor y el asombro?
Iré siguiéndote ahora
por el valle, por el soto.*

Levántase

- ¡Válgame el cielo! ¿Qué miro?
¿Qué intentas, villano loco? 3035
Tú en mi cuarto, tú a estas horas,
tú atrevido, tú alevoso.
(Mas ¿por qué afrontas te digo? *Aparte**
Mas ¿por qué te digo oprobios,*
si lo que vía* dormida 3040
veo despierta en ti propio?)
FORTUNIO No te espantes, no te alteres;
no estrañes, señora, el modo
que vengo a darte una nueva
que te ha de servir de gozo. 3045
CLARA ¿Qué quieres decirme ahora?
¿No sabes que en este ahogo
desdichadas las palabras
sirven de llanto forzoso?
No me digas cosa alguna. 3050
FORTUNIO Esperé a este rato osado
donde el silencio y el sueño
unidos entre sí propios
me ofrecen libre la entrada
hasta el cielo de tus ojos 3055
para decirte que vive
tu amante.
CLARA ¿Pues cómo, cómo
es posible si en mis brazos
a manos de un hombre loco
murió embebiendo en su sangre, 3060
aquellos licores rojos
que con las venas salían
unos desunidos de otros,
y después, con ansia grave
y con el mortal ahogo, 3065
se volvían por la boca

* 3033 Resuena en estos versos el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “Mi amado las montañas,/ los valles solitarios nemorosos...” (*op. cit.*, p. 252).

* 3038 El aparte comienza, evidentemente, en este verso pero en los ejemplares manejados se encuentra en el verso anterior, lo cual carece de sentido.

* 3039 **oprobios**: Tiene el mismo significado que en la actualidad de “afrenta o insultos”. En otras obras de la misma época se recoge la misma forma sin embargo, en el *Diccionario de Autoridades* no aparece esa forma sino la variante “oprobrio”. Destaca la alternancia entre variantes lingüísticas que se manifiesta en esta palabra y en el mantenimiento de la forma “proprio” del verso 3034.

* 3040 **vía**: En los ejemplares manejados aparece la forma “veía” en lugar de la variante “vía” que aparece en otras ocasiones. He optado por transcribir “vía” ya que de la otra forma no cuadra el cómputo silábico.

I, *El engaño en el vestido*

FORTUNIO	para salir por los ojos? [*] Él vive, pues yo le hablé dos horas ha en este tosco monte que, enriscado y duro, tiene por gradas escollos, donde vive por la muerte de don Ramiro.	3070
CLARA	¡Qué oigo! ¿Don Ramiro ha muerto ya? ¿Cómo estas cosas ignoro?	3075
FORTUNIO	En vuestros brazos murió.	
CLARA	¿En mis brazos? ¡Triste gozo! ¿Cómo es posible si nunca le vi desde que alevoso le dio a mi amante la muerte?	3080
FORTUNIO	Aquel que murió fue el otro, vuestro amante el homicida.	
CLARA	¿Mas si el vestido conozco y yo le veo morir?	
FORTUNIO	¿Le visteis, señora, el rostro?	3085
CLARA	No le vi, que las heridas le cubrieron de tal modo que quedó desconocido.	
FORTUNIO	Pues el vestido industrioso, por fingir su alevosía, se tomó a su hermano propio y el engaño fue el vestido.	3090
CLARA	¿Qué es esto, villano tosco? ¿Cómo en tu rudeza sabes estas cosas que yo ignoro? Llevadme pues donde está, que en pago de tanto gozo, te haré igual con mi riqueza, te haré dueño de mi oro, serás señor de mis joyas, serás igual de mi esposo, que ofrecemos las mujeres alhajas de un escritorio.	3095
FORTUNIO	Espera, pues, en tu cuarto, que Fortunio, antes que el rojo sol estendiendo las banderas de reflejos luminosos [*] vista de luces las lumbres,	3100
		3105

^{*} 3067 Es característico de Aguirre, así como de otros autores barrocos como María de Zayas, el gusto por la descripción de un cadáver resaltando los detalles más morbosos y sangrientos como en este caso. También destaca la visión del cadáver de la comedia *La industria contra el peligro* (vid. nota al verso 799). Además, aquí sirve para justificar la confusión, pues el rostro sangriento impide reconocer Ramiro y hace creer, por el vestido, que el muerto ha sido Fortunio.

^{*} 3107 Ambos ejemplares presentan una errata debido a la mala impresión o ausencia de un carácter tipográfico: “luminoso,” en lugar, claro está, de “luminosos”. Es habitual imagen gongorina para el amanecer.

I, *El engaño en el vestido*

estará en tu cuarto propio.
Yo aseguro esta promesa, 3110
yo la cumpliré del modo
que lo dicen las palabras
y te prevengo y te informo
que no me has de ver jamás
ni me han de mirar tus ojos, 3115
porque si vivo en la corte,
sea amante o cariñoso,
sea pobre, sea rico,
sea noble, sea tosco,
será fácil que me tenga, 3120
señora, celos tu esposo,
pues tú me quieres constante
y yo muy firme te adoro.

Vase

CLARA ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
Amor, pues tu dicha logro, 3125
pues vives con esperanza,
discurre en tu dicha un poco.
Si amor es incendio fuerte
y es del alma dulce herida,
¿cómo se alivia en la vida 3130
y se enciende con la muerte?
Si este villano me advierte
y no de propio motivo
que de mi amante recibo
esperanza, gozo es cierto, 3135
pues si le buscaba muerto,
¿cómo no le busco vivo?
Es hoy mi desdicha tal
y tan corta mi ventura,
que aunque el hado me asegura, 3140
el bien lo tengo por mal.
En pena tan inmortal
y en llantos tan desiguales,
hoy son mis consuelos tales
que ya presumo vivir, 3145
pues se suelen impedir
las desdichas con los males.
Dejadme de dar tormento,
penas, en tanto pesar,
que quien no puede llorar 3150
tiene mayor sufrimiento.
Agora mis males siento
y estoy mi dicha esperando.
Por mi amante estoy penando
y estos afectos no entiendo, 3155

I, *El engaño en el vestido*

pues amante estoy temiendo
lo que estoy más deseando.
Ver a mi amante quisiera,
y en tan amoroso extremo,
mirarle en mis penas temo 3160
porque de gozo no muera.
Pero ¿quién, cielos, pudiera
mirarle en mi desventura?
Que aunque el hado me asegura
le veré, no estoy confiada, 3165
pues quien nace desdichada
no puede esperar ventura.
El sueño vuelve a incitar

Siéntase

el alma con dulce calma,
que es justo que duerma el alma 3170
cuando desea soñar.
Vuelva a dormir y a gozar
en el letargo a mi dueño,
que en tan recíproco empeño
y en tan amante cuidado, 3175
lo que está más deseado
es lo que se ve en el sueño.*

Duérmese

FORTUNIO Ya que la aurora ha salido
llorando perlas en nieve,*
el alma a mirar se mueve 3180
el sol que está más dormido;
que salga es fuerza, lucido,
siguiendo el claro farol
que ofrece el blanco arrebol.
Mas pues tanta dicha tuve, 3185
no sea yo negra nube
para desmayar el sol.*
Ya con el disfraz vistoso
de gala a mirarla vengo,

* 3177 Las teorías del sueño están muy presentes en las comedias de Aguirre (cfr. *La industria contra el peligro*, nota al verso 1932) y están tomadas de la disertación sobre el sueño a propósito del enigma propuesto en la *Noche I*. En el sueño se hacen realidad los deseos y se recrean las situaciones vividas durante el día (cfr. *supra* nota al pie 196). Para todas estas cuestiones *vid.* J. Acebrón Ruiz, *Sueños y ensueños en la literatura española medieval y del siglo XVI*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2004.

* 3179 Imagen poética que se repite en el lenguaje gongorino. De los ojos se llora agua o nieve, como en este caso (véase también la nota al verso 1562 de *Cómo se engaña el demonio*).

* 3187 La negra nube de humo que sube para ocultar o eclipsar el sol se repite en numerosas ocasiones (*vid.* nota al verso 2087 en esta misma comedia. También se repite la imagen en verso 2639 y en la comedia *Cómo se engaña el demonio*, nota a los versos 64 y 701).

I, *El engaño en el vestido*

	pues en el vestido tengo celos para ser esposo. De mí mismo estoy celoso y en mis penas afligido, mas pues dicha he merecido con la guerra y la mujer, disculpas debe tener el engaño en el vestido.	3190
CLARA	Dueño, señor, ¿a qué vienes?	
FORTUNIO	No entres en mi cuarto, no. Soñando está. ¿Quién oyó del alma los parabienes?	3200
CLARA	Villano, presta me tienes. Ya no deseo a mi dueño; contigo amante me empeño, pues, en tan penosa herida, a ti te tengo en la vida y a él solamente en el sueño.	3205
FORTUNIO	¿Qué es esto que oigo, cielos? Suspende, sueño, el pesar. ¡Que llegue un hombre a averiguar* de sí mismo crueles celos! Tan en fúnebres desvelos no me da muerte el tormento, que en grave sentimiento el pecho en zozobras muere, pues que sueña lo que quiere y yo lo que sueña siento.	3210
CLARA	Villano, no, no te vayas por mi amante, deja agora de buscarle por las cumbres. El alma a ti se apasiona. ¿Te vas sin decirme nada? Iré tras ti; mujer loca, te seguiré por los montes, por los valles, por las rocas,	3215 3220 3225

Levántese

FORTUNIO	por las selvas... Mas ¿qué miro? ¿Fortunio, señor? ¡Qué cosas le pasan a un desdichado! Doña Clara, amante esposa, ¿qué ilusión seguir querías? Yo vivo; no en tu memoria me pierdas. Deja el villano y si le quieres ansiosa,	3230
----------	---	------

* 3210 Nuevo verso hipermétrico con el verbo “averiguar”, probablemente por una mala pronunciación de este verbo (*vid.* nota a los versos 2052 y 2062).

I, *El engaño en el vestido*

yo iré a buscarle a ese monte.
¿Qué me respondes, señora? 3235
CLARA Que lo que el sueño fingía
era ilusión de una sombra.
Tuya soy.

FORTUNIO Tuyo he de ser.
Dame los brazos, esposa.

Sale Rodrigo al paño

RODRIGO (Curioso quiero saber 3240
si esta mujer es hermosa.
¿Qué es esto, cielos, que veo?
Mi hermana es. Clara, traidora,
no sé quién sea este hombre
que ha intentado mi deshonra. 3245

Sale del paño

Del convento se ha salido,
tirana, infame, alevosa.)
¡Necio, loco, atrevido,
saca el acero, que sombra
eres!

FORTUNIO* ¡Espera, detente! 3250
No te ofendo. ¡Triste cosa!

RODRIGO Fortunio, ¿cómo, si muerto
caíste en mi casa propia,
de la otra vida has venido
para quitarme la honra? 3255

FORTUNIO Aguarda, aguarda, detente
que ya, don Rodrigo, es hora
que te dé satisfacciones,
y ten mucha vanagloria,
porque estas son las primeras 3260
que di en mi vida a persona.

Algunas no son por ti,
sí por tu hermana y mi esposa:
Ramiro es el muerto, yo...

Toca clarines y caja

Mas ¿qué caja triste y ronca 3265
pronostica una desdicha?

RODRIGO El Duque es, que tendrá agora
en el campo algún pesar.

FORTUNIO Rodrigo, ya al arma tocan.

* 3250 La segunda parte de este verso (“¡Espera, detente!”) y el verso siguiente son atribuidos en todos los ejemplares al mismo parlamento de don Rodrigo, sin embargo, parece más lógico considerar que se trata de un error y que falta introducir el parlamento de Fortunio tal y como enmiendo.

I, *El engaño en el vestido*

	Sígueme y este suceso te diré con mi victoria.	3270
RODRIGO	Perdona, Clara; aquí espera. Ya te sigo. ¿Cómo, loca, del convento te has salido?	
FORTUNIO	Sígueme, Rodrigo, agora, no te detengas.	3275
RODRIGO	Tirana,	
	voy a volver por mi honra.	
CLARA	Ya pues que el sol ha salido para hacerme más dichosa, quiero mirar la batalla,	3280
	pues, según las cajas roncadas, el Duque va de vencida. El alma tengo dudosa. Yo entiendo que es el villano Fortunio, y el alma ignora	3285
	la verdad de este suceso, pero él es, que se transforma con vestidos diferentes. Turbada voy, voy absorta que el engaño en el vestido causa [es] de mis penas todas.*	3290
<i>Vase y sale el Duque y don Juan</i>		
DUQUE	Ya que vencidos estamos, don Juan, ¿qué hacer podemos?	
DON JUAN	Señor, que nos retiremos.	
DUQUE	No será razón que huigamos.*	3295
DON JUAN	El convento se quemó donde estaba doña Clara.	
DUQUE	Supe la desdicha rara.	
DON JUAN	Dijéronme se escapó.	
DUQUE	Verá Rodrigo el castigo con que pago su osadía.	3300
DON JUAN	Señor, la venganza es mía, yo he de matar a Rodrigo, pues a vos, noble señor, alevoso y atrevido,	3305
	una cárcel ha roto, pero a mí todo el honor. Y agora se verá así a cuál más loco ofendió, a Vuecelencia si huyó, si el honor me quitó, a mí.	3310

* 3291 La frase no tiene sentido completo tal y como se presenta en los originales. Debería aparecer en el verso el verbo ser tal y como lo enmiendo.

* 3295 Las formas “huigamos” o “huiga” eran formas verbales arcaicas pero habituales en la época. Se repiten en otras comedias (*vid.* nota al verso 64 de *Cómo se engaña el demonio*).

I, *El engaño en el vestido*

- Y así* en esta diferencia
y en este pesar que advierto,
cuando yo le tenga muerto,
castíguelo Vucelelencia. 3315
- DUQUE Siempre, don Juan, yo deseo
vuestro honor, pero me admiro
de no saber de Ramiro.
- DON JUAN Señor, a lo que yo creo
él se fue embarcado a España.* 3320
[.....]
[.....]
[.....]
- ¿Qué es esto, señor, que miro?
Dos hombres de ardor valiente 3325
volvieron toda la gente
en orden.
- DUQUE Mas ¡si es Ramiro
y Rodrigo!
- DON JUAN Ya peleando
con el enemigo chocan.

Tocan

- Ya los soldados provocan 3330
a la guerra. Estoy penando
del gozo con que los veo.
- DUQUE Vamos allá. ¿Qué esperamos?
- DON JUAN Duque y señor, acudamos.
- DUQUE Yo he de cumplir mi deseo. 3335

Vanse y sale Fortunio riñendo con los que pueda

- FORTUNIO Villanos, ¿no me teméis?
¿No os espanta mi valor?
Fortunio soy, y al temor
de mi nombre moriréis.

Vase tras ellos y sale Rodrigo peleando con otros

- RODRIGO Así alcanzo mayor suerte. 3340
- [SOLDADO 1] ¡Aguarda, detente, espera!
- RODRIGO ¡Muera vuestra gente, muera!
- [SOLDADO 2] Ya nos has dado la muerte.

Sale el Duque

- DUQUE ¡Rodrigo, espera, detente!
- RODRIGO Déjame, señor, agora. 3345

* 3312 **ansí**: “Lo mismo que Assí. [...] Es voz antigua, y de poco uso en lo moderno.” (*D.A.*, s.v.)

* 3320 Verso que queda suelto sin rima en medio de dos redondillas en los originales.

I, *El engaño en el vestido*

DUQUE El alma mi dicha ignora.

Vase y sale Fortunio*

FORTUNIO Ya maté toda la gente.
DUQUE* (¿Qué es lo que miro? Si es cierto,
a Fortunio miro allí.
Cielos, ¿qué es esto? ¡Ay de mí! 3350
Aún* quiso después de muerto
dar la valiente victoria.*
Pero aquí una venta está.
Gente sale.

Sale Clara, Teodora, Marín, Garapiña y Paritoque

CLARA El alma ya
alcanzó felice gloria. 3355
MARÍN Aquí os habéis de esperar.
CLARA Gran gozo tuve en mirarte,
Teodora.
TEODORA Yo en encontrarte.
GARAPIÑA Aquí está el Duque. ¡Ah, pesar!
DUQUE ¿Clara? ¿Teodora? ¿Qué hacéis 3360
en esta venta?
CLARA ¡Ay de mí!*
Mi esposo me tiene aquí.
TEODORA Por mí también respondéis.*
CLARA Rendidas a Vuecelencia
las dos estamos, señor. 3365
DUQUE ¿Quién tuvo dicha mayor?
Ya vencí.
[UNO] ¡Viva Florencia! *Dentro*

Sale Rodrigo y Fortunio

RODRIGO Con vos tengo de averiguar

* *Acot.* 3347 Debe entenderse que el personaje que abandona la escena es don Rodrigo.

* 3348 En todos los ejemplares se atribuye erróneamente este verso a Rodrigo pero está claro que este personaje ha abandonado la escena para aparecer más adelante con Fortunio (*Acot.* v. 3369). Además no puede ser don Rodrigo el que se sorprenda al encontrarse con Fortunio ya que este ya le había reconocido con anterioridad (versos 3252-3255).

* 3351 Nuevo verso hipermétrico de 9 sílabas en los originales, ya que aparece “aunque”. Debe tratarse de un error por “aún”, ya que entonces cuadra a la perfección el cómputo silábico.

* 3352 En los ejemplares manejados se presenta el verso con un orden de palabras distinto: “dar la victoria valiente”. Entonces se producía una rima defectuosa ya que este verso debe rimar con el último de la redondilla que termina en “gloria” (verso 3355). Considero que se trata de un error en el orden de las palabras y lo enmiendo para solucionar el problema de la rima ya que “victoria” rima con “gloria”.

* 3361 En todos los originales esta segunda parte del verso aparece atribuida al Duque aunque parece más apropiado pensar que es Clara quien inicia con esa exclamación la lamentación que continúa en el verso siguiente.

* 3363 Aunque en los ejemplares consultados esta frase aparece entre signos de interrogación he preferido eliminarlos ya que del modo original no encuentro sentido a la frase.

I, *El engaño en el vestido*

CLARA	Yo con Clara me casé. (Ya de mis dudas salí.)	
FORTUNIO	Don Rodrigo vino aquí y con él hoy te gané una victoria en campaña.	3410
DUQUE	El perdón, señor, te pido. Ya lo tenéis concedido ¡Oh, cuánto un vestido engaña! Dale a Teodora, Rodrigo, [*] la mano.	3415
RODRIGO	Siempre soy su amante.	
TEODORA	Obediente estoy.	
DON JUAN	Así excusas tu castigo.	
DUQUE	Sin duda Clara salió del convento por el fuego.	3420
RODRIGO	Ya lo supe.	
FORTUNIO	Yo te ruego me des tu brazo.	
CLARA	¿Quién vio mayor dicha? Tuya soy. [*] [.....] [.....] [.....]	3425
FORTUNIO	Este es, señor, el ventero, el padre de mi niñez.	
DUQUE	En Florencia su vejez acabará.	3430
MARÍN	Siempre quiero obedecerte, señor.	
DUQUE	Allí en palacio estaréis.	
MARÍN	Obediente me tenéis.	
FORTUNIO	Yo pagaré vuestro amor.	3435
GARAPIÑA	Julia, Inés, vive Dios, que se han de casar también. [*]	
PARITOQUE	Yo a Inés he querido bien.	
GARAPIÑA	Ya escogeremos los dos. Y a vuestras plantas rendido, [*]	3440

* 3416 En los originales aparece el verso ordenado así: “Dale a Teodora la mano,/ don Rodrigo”. Sin embargo, la rima resulta defectuosa ya que se trata de una redondilla y el cuarto verso termina con “castigo”. Para solucionar el problema de la rima he optado por el cambio de orden en el verso aunque ello conlleva nuevos problemas ya que entonces no cuadra el cómputo silábico. El problema parece ser que, además, el verso tiene un error, y es que sobra el “don”, pues si lo eliminamos, entonces el verso resulta octosílabo.

* 3424 Este verso queda suelto, sin rima, en medio de dos redondillas en los originales.

* 3437 En todos los ejemplares no resulta claramente legible (ta_bien), excepto en R/7309, en que se halla corregido.

* 3440 La frase “a vuestras plantas rendido” parafrasea el verso 3363 en el que Clara también se muestra “rendida” a la voluntad del Duque. Es habitual que el gracioso imite el lenguaje de los señores pero, además, podemos encontrar en esta frase un guiño a una de las comedias de Calderón en la que también aparece esta misma frase: *La dama duende*, comedia que, como hemos podido comprobar, está detrás de algunos pasajes de esta de Aguirre que aquí concluye (cfr. *op. cit.*, p. 124).

I, *El engaño en el vestido*

de vuestra amistad confiado,
el poeta fin ha dado
al engaño en el vestido.

Habiéndose dado fin a la comedia con grandes vítores³²² y aplausos de los circunstantes, comenzaron las damas a darles muchos parabienes de su buen gusto en discurrir tan dulce tragedia³²³ a los oídos de todos, mas para dar fin a la fiesta y para quietar el aplauso, que ya servía de descomposición en todos, bajó de lo alto una ninfa, desplegando ricos tafetanes sobre una peña,³²⁴ con una arpa en las manos, y tocándola dulcemente, cantó así quejándose de su amante:

En este monte cautiva
lloro un amor que perdí,
que amor gozado y perdido
siempre tiene qué sentir.
Las peñas me son consuelo 5
pues que no saben fingir,
que quien es constante aún gusta
de ver la fineza así.
Peñas hay que son como hombres
y hombres como peñas vi, 10
que hay riscos que hurtan el alma
y hombres su dureza vil.
Despreciada estoy, señores,
tengan lástima de mí,
mas quise bien y esto basta 15
para llorar y morir.
Los cristales y la nieve³²⁵
con lengua hablan de jazmín,
mas son sus palabras flores
que ya no hacen fruto en mí. 20
Los arroyos y yo estamos
siempre encontrados aquí.
Yo siempre aprisa llorar
y ellos a espacio reír.
Doseles la encina umbrosa³²⁶ 25
me ofrece en verde matiz,
que tal vez los troncos saben
más que los hombres servir.

³²² **vítores:** “Interjección de alegría, con que se aplaude a algún sugeto, u alguna acción.” (*D.A.*, s.v. *víctor*).

³²³ La comedia *El engaño en el vestido* se califica como tal puesto que sigue los esquemas del nuevo arte concebido por Lope. Sin embargo, dos renglones después, califica la obra como tragedia, puesto que desde el punto de vista de la trama es un drama de honor y quizá podría englobarse en la denominada por algunos como “tragedia a la española”. Para todas estas cuestiones terminológicas sobre preceptiva dramática véase el apartado correspondiente del estudio dedicado al teatro.

³²⁴ Habitual apariencia de la ninfa que baja de lo alto y con telas que caen desde arriba. **Tafetán:** “Tela de seda mui unida, que cruge y hace ruido [...] Covarrubias dice se llamó así del sonido que hace *Tif.Taf* por la figura Onomatopeya.” (*D.A.*, s.v.).

³²⁵ Tópico de la naturaleza que va contraria a los sentimientos del poeta que canta, la ninfa en este caso.

³²⁶ “Encina umbrosa” es tópico del lenguaje gongorino. Recuérdese el epíteto tan repetido en el lenguaje barroco de “selva umbrosa”.

Muera yo, pues fui constante,
y escarmentad y sentid,
que la que tiene firmeza
no puede amando vivir.

30

Fuese subiendo en aquella peña tocando dulcemente y, pareciendo a todos que ya la fiesta de aquella noche era acabada, se fueron saliendo los criados y gente que habían concurrido a las voces de la fama. Las embozadas se salieron y acompañadas de sus gentiles hombres se fueron a sus casas en los coches que habían traído. Otras desgraciadas que no los hallaron se fueron tomando la fresca de diciembre. Levantáronse las damas y cortejadas de los caballeros entraron al otro estrado de más adentro y las que habían representado la comedia, también en su compañía, estuvieron hablando un rato sobre la disposición de la fiesta. Prevínoles Solardo una espléndida cena que no me detendré a contar sus principios por no poder dar al cabo con sus fines. Sirviéronles los caballeros y con muchas músicas y festejos acabaron la cena. Sosegaronse un poco en las almohadas hasta que conocieron que los criados se habían desocupado del agasajo que Solardo a todos les hizo y entonces, cortejadas de los caballeros, se fueron bajando del palacio, convocándose todas para la siguiente noche en el propio puesto a donde Marcelo había de salir a ganar sus lucimientos con otra comedia que discurrió su ingenio. Llegaron las damas a su casa con el mismo acompañamiento que vinieron y todos fueron acompañando a Solardo a la suya dándole parabienes justos de su desempeño, dejando ya orden a confidentes criados para la solicitud del palacio.

Yo, que a todo atendía, vi que Marcelo se encaminó a él, sin duda a prevenir las cosas urgentes para la siguiente noche, por librarse de los momos³²⁷ maldicientes que se alimentan de la novedad y de la mentira, mormurando y reprehendiendo muchas cosas, que están ellos en ellas más ocupados que aquellos a quienes calumnian. Aténgome a lo que dijo Salustio:³²⁸ “*Omni vitio careri debet qui in*

³²⁷ **momos:** “El Momo fingieron los poetas ser un dios muy holgazán, que no acostumbraba entender en otra cosa sino en reprehender las obras y trabajos ajenos, así de los hombres como de los dioses. Hesiodo le hace hijo del Sueño y de la Noche. [...] Dijeron ser hijo del Sueño y de la Noche, porque es de perezosos y de gente obscura murmurar y juzgar en lo que no saben y aunque lo sepan, porque cosa averiguada es que no se puede dar con un solo potaje contento a todos los gustos. Por este fingimiento quisieron dar a entender los antiguos no haber cosa humana, ni buena o mala hazaña, que pueda escaparse de alguna reprehensión de enemigos o envidiosos.” (Pérez de Moya, pp. 347-349). En la tradición literaria son los mormuradores por excelencia.

³²⁸ En todos los ejemplares aparece erróneamente “Saliotio”.

alterum dicere paratus est”,³²⁹ que el que ha de reprehender a otro no ha de tener vicio alguno, -pocos hay, pues, que puedan hacerlo-, y así los mormuradores miren primero por sí y atiendan al discurso de Anaxarco,³³⁰ que ofreciéndose un día hablar de la lengua dijo que la naturaleza a todos los sentidos los hizo dobles sino³³¹ a la lengua, pues tenemos dos ojos, dos orejas, dos manos, dos cañones de narices y la lengua sola una y esa encerrada con dos cerraduras como son los dientes y labios, y así, si se ha de hablar por fuerza del natural, hablar en alabanza de todos y no vituperando las ajenas acciones. Confusa la cabeza me entregué al sueño aquella noche y encerrando en la fantasía las cosas que habían pasado, a la mañana tomé tinta y pluma y fui notando algunas dellas y después, pidiendo las enigmas a las damas y la comedia a Solardo, conseguí el sacar a luz la célebre fiesta desta noche.

³²⁹ Las colecciones de sentencias incluyen bastantes citas tomadas de Salustio, en concreto sobre la maledicencia (vid. Erasmo, *Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos para edificación de buenos [sic] costumbres están por diversos autores escritas*, Lisboa, Germão Galharde, 1554, pp. 144-145). La cita exacta, a propósito de los maldicientes la reproduce Suárez de Figueroa: “Mas siendo gente colmada de maldad, jamás saben tener la lengua a freno, olvidándose de aquel insigne dicho de Plutarco [...] y la sentencia más que verdadera de Salustio que, *Omni vitio careri debet is, qui in alterum dicere paratus est.*” (*Discurso IV, op. cit.*, p. 200).

³³⁰ Al filósofo Anaxarco se atribuye este ejemplo que aparece citado también por Gracián en la *Crisi Nona* “*Moral anotomía del hombre*” de la primera parte de *El Criticón*: “la naturaleza [...] la lengua la recluyó entre una y otra muralla con razón, porque una fiera bien es que esté entre verjas de dientes y puertas tan ajustadas de los labios.” (Sánchez Laílla (ed.), *op. cit.*, p. 927). El tener el hombre una sola lengua pero dos oídos se atribuye a otro filósofo, Zenón (así para Juan de Aranda, *op. cit.*, en el capítulo “De la lengua”, p. 93). El ejemplo de Anaxarco es reproducido por Suárez de Figueroa: “Anaxarco, ofreciéndosele un día hablar de la lengua con sus discípulos, dixo, nos avían dado, no sin mysterio, dos pies, dos piernas, dos brazos, dos manos, dos orejas, y sola una lengua, queriendo significar, que en ver, oír, y obrar, podemos ser largos quanto quisiermos; mas en hablar, lo más modestos que pudiéremos.” (*op. cit.*, p. 201).

³³¹ **sino**: con el significado de “excepto”.

NOCHE SEGUNDA

Dedicada a don Antonio de Urriés, señor de Nisano¹

Los que valen menos son muy de ordinario los que se atreven más. Arrojo aquí solo, sin visos de ambición, pues deben buscar más vivamente amparo los más conocidamente expuestos a riesgos. Sirva esta verdad de disculpa a la osadía de dar aliento tan grande a una ofrend[a] tan pequeña, que no dude verse sin cortedad en sus manos de vuestra merced la que aún a su sombra, -y cuando no fuera noche-, debiera estar asombrada. En la misma humildad suya, que había de hacerle miedo, esfuerza esta noche el ánimo haciéndola, con encontrados afectos, lo poco ambiciosa de lo mucho, y lo humilde alentada a lo heroico. Si perdiera fama con ella, pudiera parecer arbitrio sobrescribirla el nombre de vuestra merced, cuya esclarecida sangre, nobleza antigua, calidad ilustre, -¡Oh, qué elemento se desplegara aquí en estender mi pluma el vuelo!-, que dio a la iglesia príncipes, a Aragón gobernadores, a sus ejércitos generales, asegura lucimientos a las sombras desta noche que se acogen a su sombra, y mereciera en su patrocinio de Vuestra Merced los aplausos que están lejos de conseguir a méritos. Pero ni aun a tanta luz se puede presumir tan lucida que merezca ser alabada. Fijarle su protección de vuestra merced solo es para recomendarle mi voluntad, certificar mi inclinación y asegurar mi reconocimiento. Cuya vida guarde Nuestro Señor felices años.

Don Matías de Aguirre.

¹ El personaje al que se le dedica esta *Noche* guarda relación con otros de los personajes del ámbito político de la época. Don Antonio de Urriés aparece en la información jurídica y foral de los Lugartenientes de la Corte del Justicia de Aragón contra la denuncia, entre otros, de don Pedro Pablo Ximénez de Urrea, Conde de Aranda, ante el tribunal compuesto por los representantes de los brazos eclesiásticos, de nobles, de universidades y de los caballeros e hijosdalgos, representados, entre otros, por don Antonio de Urriés y Ximénez, señor de Nisano (Juan Bautista Gómez Raxo, *Información jurídica y foral de los señores doctores[...]*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanja y Lamarca, 1664). Igualmente aparece en otro documento fechado, como el anterior, en 1664, en la alegación de fuero y derecho en defensa propia de don Juan Bautista Gómez Raxo, Francisco Zepera y Iosep de Bolea en la denuncia de don Pedro Pablo Ximénez de Urrea y, entre otros, Antonio de Urriés, señor de Nisano (Juan Bautista Gómez Raxo, *Alegación en fuero y derecho en defensa propia de los DD.[...]*, Zaragoza, Agustín Verges, 1664). La relación de Matías de Aguirre con Antonio Urriés fue estrecha como lo atestigua el hecho de que nuestro autor lo nombrase testamentario (cfr. el apartado dedicado al estudio del autor, nota al pie 129). Además este personaje se encuentra estrechamente vinculado con Matías de Aguirre puesto que figura en su testamento (*vid.* estudio introductorio del autor, p. 32).

NOCHE SEGUNDA

Alientos bizarros infunde a un generoso ánimo la competencia, ostentosas grandezas ocasionan a un pecho galante las públicas acciones y novedades famosas solicita el ingenio para salir glorioso y triunfante de la censura. Diligencias no escusó el cuidado de Marcelo para conseguir desempeños honrosos de su persona ilustre; riquezas no negó su galantería para excesivos gastos de tan admirables disposiciones. Antes bien, las sobras de su galantería quedaban en su generosidad apesaradas de no gastarse y consumirse en nobles lucimientos de su adorado dueño, fieles testigos estos de su prudencia, pues cuando a tan disformes gastos sobran las rentas es cierto que hay cuidado prudente en la hacienda y ánimo generoso en el empeño. Divertimientos torpes no se juzgan, superfluas vanidades no se advierten, desordenados juegos no se consideran si virtud se conoce, entendimiento se halla y buen juicio se mira, aunque en poeta cómico se admire.² Deseoso, pues, previno su cuidado la puntualidad de la fiesta, pues habiendo ya dos horas que los febeos caballos habían dejado desamparado de luces nuestro horizonte,³ salí yo de mi casa con ánimo de ver la entrada que Marcelo hacía en el Palacio Augusto, pero llegaron tarde mis deseos, pues ya había pasado aquella bizarra ostentación que aplaudían las lenguas sin lisonja y alababa la fama sin cumplimiento de adoración. Con acelerado movimiento subí al palacio porque no se principiase la fiesta, sino que con quietud atendiera a ella mi discurso para los intentos que ocupaban mi consideración. Miré ya con diferentes tapicerías las salas con extraordinarios escritorios, los hermosos bufetillos de plata y con bordadas alfombras los helados suelos de las piezas. Admiré en la sala principal la confusión de apariencias que el generoso pecho de Marcelo había dispuesto, pues habiendo sabido que la comedia que para esta ocasión había compuesto era de capa y espada, estrañé mucho aquel grande aparato de ingeniosas trazas para las cuales tenía el salón famoso dilaciones⁴ grandes y subidos techos, fabricado para semejantes ocasiones.⁵ Por no molestar mi discurso dejé la consideración para la vista y, habiendo oído los instrumentos músicos, pronósticos

² Prudencia y consideración de los poetas cómicos. Aguirre se considera ante todo un dramaturgo y defiende el virtuosismo de estos en el comienzo de esta noche, a modo de *captatio benevolentiae*.

³ Los febeos caballos son una imagen gongorina ampliamente repetida. (Cfr. nota al verso 37 de *El príncipe de su estrella*.)

⁴ **dilaciones:** se usa aquí con el significado de extensión espacial, no temporal.

⁵ El teatro es el núcleo central de la miscelánea, como revelan estas consideraciones sobre las apariencias y el *atrezzo*.

fieles del principio de la fiesta, tomé seguro asiento para poder con sosiego atender a aquellas costosas apariencias y considerar los famosos versos que me prometía de tan naturales ingenios.

Salieron las damas cortejadas de los caballeros y tomaron asiento en el estrado, apartándose las cuatro principales de esta fiesta a un señalado lugar en donde a todas precedía⁶ Aurora, por ser la dama que más a Marcelo favorecía. Entraron las embozadas seguidas del bullicio de la gente que había concurrido a aquella ostentación, deseosa de emplear la vista y el discurso en las grandezas de aquella noche. Tomaron asiento los caballeros, precediendo a todos Marcelo como dueño de aquella noche, y cuando conoció que ya era la ocasión oportuna para que se comenzase la fiesta, hizo señal a los artífices que, sin que los viera persona, miraban las acciones de Marcelo, y al instante que le entendieron salió por un lado de la sala un deleitosísimo jardín⁷ donde se veían las flores tan hermosas y lucientes como pudieran en el mes de mayo en los imperios más copiosos de Flora.⁸ Mirábanse en este muchas fuentes y surtidores que aplaudían con ruidoso socorro las generosidades de Marcelo, donde había un hermoso mancebo a la vista de todos, mas a la verdad una hermosura en breves años, cautiva en tierra de infieles, que, por no perder la honra que a su esposo debía, estaba disfrazada en varonil traje, sirviendo encubierta al rey moro, bañando las purpúreas y doradas flores con sus cristalinos arroyos que servían de guarnición de plata a las floridas alfombras que la tierra labraba con el favor del tiempo.⁹ Por divertir sus ansias la disfrazada

⁶ En los ejemplares “procedía” que debe ser, por el sentido, errata.

⁷ Nótese la importancia que tiene la recreación escénica del jardín que es la primera vez que aparece en la obra y que después será escenario fundamental para el teatro. Cumple una función muy destacada como marco en el que se funde la naturaleza con la poesía siguiendo el tópico de la *natura naturata*. (Vid. el tema del jardín en el estudio preliminar y más adelante, para las cuestiones sobre la representación de las apariencias de jardines v. 2397 de *La industria contra el peligro* y *Acot.* 1952 de *El príncipe de su estrella*.)

⁸ **Flora:** “Famosa ramera que los romanos canonizaron por deesa, llamada Flora. Ésta, siendo en gran manera hermosa, vendía su cuerpo a cuantos querían, mas si no la daban gran suma de dinero, no admitía a nadie; y como con este torpe oficio hubiese allegado mucho, cuando murió, dejando gran cantidad de dinero, dejó al pueblo romano por su heredero, mandando comprar rentas para que cada año le hiciesen solemnes fiestas en memoria suya. El pueblo romano aceptó la herencia con cargo y obligación de solemnizar la fiesta [...] y como después de mejor mirado considerasen ser afrenta tener por deesa una mujer pública, por quitar el mal sonido, mandaron que la llamasen la deesa de las flores, y que presidiese a ellas, y que tuviese cargo de que los árboles floreciesen bien, para que dello procediesen frutos en abundancia.” (Pérez de Moya, pp. 422-423).

⁹ La mujer vestida de hombre que huye a la naturaleza a llorar sus penas y cuyas lágrimas riegan las flores es un personaje tópico que aparece en muchos otros lugares de esta misma novela. Sirvan como ejemplo las protagonistas femeninas de *El engaño en el vestido* y *Cómo se engaña el demonio* (cfr. v. 494 y 763 y *Acot.* 432 respectivamente). El disfraz de hombre en las damas era un recurso muy habitual en las novelas de cautivos para salvaguardar el honor.

Noche II

hermosura tomó una vigüela y, después de haber sonoramente tocado sus templadas cuerdas, cantó así:

Clara fuentecilla,
escucha y advierte
las que un pecho noble
desdichas padece. 5
Sabrás que soy tan dichosa
que por amar vine a verte,
mas quien ama por antojos
en las finezas se pierde.
De un yerro nacieron muchos
tan graves y tan crüeles 10
que a la cara me han salido
y siempre los tengo enfrente¹⁰.
Imperio gozo en las flores
y aún ellas mi pena entienden,
que es grande el llanto de amor 15
cuando las plantas lo sienten.
En este humilde disfraz
hoy una pasión me tiene,
que yo, por ser más constante,
me he mudado desta suerte. 20
Las rigurosas desdichas
a darme culpa se atreven,
pues por arrojarme a amar
me cautivaron infieles.
Temiendo estoy la fortuna 25
que la belleza me ofrece,
que es difícil la defensa
cuando hay violencia de reyes.
Quisiera que el sol mi rostro
con pardas sombras cubriese 30
porque siempre la hermosura
el honor más noble pierde.
Deseo mirarme libre
destas pasiones aleves,
mas, como quien ama, pide 35
que la libertad le entreguen.
Ya el rey mujer me imagina,
pues el rostro nunca miente,
y es ya daño del honor
cuando tiene quien sospeche. 40
Clara fuentecilla,
escucha y advierte,
que quien está libre
cautivarse quiere.
Pero mira agora 45

¹⁰ Nótese el juego de palabras con “cara”- “en frente”.

en el mal presente,
que libertad pide
quien cautiva muere.

Habiendo dado fin a sus acentos huyó de la vista de todos aquel amenísimo jardín tan curiosamente dispuesto, y Marcelo entonces, como principal en la fiesta, dijo que por no molestar el ingenio de las damas había dispuesto una fábula de la gentilidad¹¹ para que allí al vivo se representase como los antiguos la fingieron, que como la comedia que había compuesto era de lances de amor adonde no se podían formar apariencias –aunque sí tramoyas-,¹² había tomado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible. Vinieron todas las damas con su parecer; los caballeros le solemnizaron la buena elección que había hecho para pasar un rato de la noche, y así, conociendo en todos el deseo de que se principiase aquella fiesta, se dio la orden con los ojos a los artífices y al instante salió por un lado de la sala un trono majestuoso a donde estaba sentado Minos, rey de Creta, con un laurel que ceñía su frente, con un cetro que ocupaba su mano, causando veneración a muchos de los circunstantes, aunque consideraban la ficción de su imperio y, habiéndose pasado el bullicio laudable que causó su venida, dijo así:

¹¹ Recuerda al *Teatro de la gentilidad* del padre Vitoria (*op. cit.*), fuente que, como ya se puede apreciar en la *Noche I*, maneja Aguirre. La mitología está muy presente y es fundamental en el género misceláneo. A continuación se va a representar una fábula pero a modo de drama mitológico, para equilibrar, como declara a continuación, la representación teatral, ya que la comedia que cerrará la velada es de capa y espada.

¹² Se diferencia aquí entre tramoya y apariencia. **Tramoya:** “Máquina, que usan en las farsas para la representación de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio u circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella”. (*D.A., s.v.*) **Apariencia:** “Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los Theatros de comedias que se mudan, y forman diferentes mutaciones o representaciones.” (*D.A., s.v.*). La apariencia requiere una mayor técnica y amplitud de espacios. La técnica de los bastidores para los vuelos, ascensos y descensos de los personajes implican una mayor capacidad mecánica que fue la que introdujeron los escenógrafos italianos, primeramente en las representaciones de teatro cortesano y que después se trasladarían al corral del comedias. El escenario del corral, no obstante, permitía también la inclusión de algunos efectos técnicos como los descensos a los infiernos mediante el escotillón del tablado, o el ascenso y descenso a las galerías superiores mediante las técnicas a las que Aguirre se refiere como tramoya. Lo que a continuación presenciamos de manera simultánea a los asistentes a la fiesta de esa noche es un drama mitológico, semejante a otros como *La fiera, el rayo y la piedra, Andrómeda y Perseo* o *La hija del aire* de Calderón, representaciones pensadas en un principio para ser realizadas en un ambiente cortesano, bien en un salón acondicionado para la escenificación, bien en un coliseo. En la época en la que se empiezan a introducir las complejas apariencias venidas de Italia de mano de escenógrafos como Baccio del Bianco, en el corral de comedias triunfan las aplaudidas comedias de enredo amoroso, de capa y espada, que cada vez incorporan más elementos escenográficos. *La industria contra el peligro* es un ejemplo muy significativo de una comedia de capa y espada de la época de auge de los corrales de comedias a mediados del XVII. Además, tramoya también se utiliza metafóricamente como “enredo con mucho ardid y maña” (*D.A., s.v.*), por lo que parece referirse a que la comedia que se representará al final de la noche no posee tanto aparato escenográfico, pero las carencias de este serán suplidas con el ingenio de los enredos de los personajes.

De Creta rey valiente y poderoso,
Gigantea¹³ me aclama sin segundo,
Minos me dice, que en el más ruidoso
universal prodigio, fin del mundo,
de enemigos azote riguroso, 5
y hoy en mi corta suerte me confundo,
pues al Dios de las aguas he ofrecido
lo que después mi gusto ha apetecido.
Un toro hermoso de grandeza suma
la piel dorada, no erizado el pelo, 10
trueno el bramido, relámpago la espuma,¹⁴
rayo el aliento, matador el celo,
ave con cuatro pies, bruto de pluma
que el aire corre cuando vuela el suelo
y disparando chispas y centellas, 15
signo se hace de abril, paciendo estrellas.¹⁵
Sacrifiqué su orgullo a su grandeza
ignorando su hermosa bizzaría,
y al prado lo volvieron con presteza
para que fuese de las vacas guía, 20
y en pago deste la mejor cabeza
le di a Neptuno que ofrecer podía,
y está muy ofendido e irritado
porque el toro ofrecido no le ha dado.

Después que dijo el poderoso rey estas razones, apareció en la pieza un mar dilatado que confundió con admiraciones a los circunstantes, pues en él se veían tal vez los peces nadar sobre las aguas; los ruidosos golpes de las olas se sentían con suave rumor en toda la noble estancia y las damas se apartaban imaginando que pasarían el límite que el arte les había puesto,¹⁶ y, acabado el bullicioso movimiento que causó esta apacible visita, salió sobre las olas Neptuno,¹⁷ desnudo el medio

¹³ **Gigantea:** “era deesa de la fama; dicese Gigantea porque era hija de la tierra y del linaje de los Gigantes. Tenía mil orejas y otros tantos ojos y alas para volar” (Pérez de Moya, p. 425).

¹⁴ Verso hipermétrico, dodecasílabo. La espuma por la saliva. La descripción del toro es la misma que la de los otros brutos que aparecen espumando saliva por la boca y sin freno. Véase la descripción del caballo desbocado, por ejemplo en la comedia de la noche anterior (verso 340).

¹⁵ Referencia a la constelación de Tauro, signo del horóscopo que rige el mes de abril. Juega con la expresión “paciendo estrellas” en un verso de impronta claramente gongorina.

¹⁶ La apariencia de mar con peces saltando es tan realista que las damas lo confunden con real. Sabbatini (*op. cit.*, pp. 120-124) ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines...etc.) y de barcos navegando o naufragando.

¹⁷ **Neptuno:** “dios del mar, fue hijo de Saturno y Opis y hermano de Júpiter. [...] Píntale Cicerón desnudo, el medio cuerpo fuera del agua, con una concha en la una mano y el tridente en la otra, de ojos verdinegros, y sobre un caballo. [...] Pintarle desnudo denota la naturaleza del agua dulce, o en cuanto elemento puro y limpio sin mextura. La concha en la mano denota el ruido de las aguas. La forma o figura de Neptuno o de sus ojos, declara la naturaleza del mar, y su color ser verde azul. Píntale sobre un caballo, por ser tan ligera como la corriente de la galera o navío que va por la mar, o porque los que navegan van sobre el navío como sobre caballos, o porque uno de Thesalia llamado

ajuntamiento concibió al Minotauro,²⁰ y del nacimiento deste le vino a dar la desdichada nueva el vengativo Neptuno, y así trata Virgilio desta Fábula, comenzando:²¹

*Hic crudelis amor Tauri suppostaque furto,
Pasiphae mistumque genus, prolesque biformis,²²
Mino Taurus in est, veneris monumenta nefandae.
Hic labor ille domus, etc.²³*

Algunos dicen que esta fábula nació de una verdad que cuenta Servio²⁴ y que fue que, teniendo Minos un secretario llamado Toro, se enamoró deste su esposa y para gozarlo se valió de Dédalo, del cual²⁵ se hizo preñada, y parió dos hijos de un parto, de los cuales el uno parecía mucho a Minos y el otro al secretario Toro.

Lleno de impaciencia se juzgaba Minos en la sala por tan infelice nueva y así, refrenando la cólera, dijo:

Ya, del tridente dios, se ha conocido
que ocupas tu poder en tu venganza,
y no es la hazaña noble haber vencido
con amparo del cielo mi arrogancia.
En venganza el castigo has traducido
arrojándome infiel de tu pr[i]vanza,²⁶
mas desde el cielo Júpiter sagrado
castigará con fuego al mar salado.

²⁰ En los originales aparece separado como dos nombres: “Mino Tauro”.

²¹ Al margen: *Liber 6. Aeneis*. Corresponde a los versos 24 a 27. La cita la toma de Vitoria, quien ofrece también la traducción: “El amor crudo del fingido toro/ Y la Reina Pasifae en hurto infame/ Con él cumpliendo su apetito torpe/ Estaba el Minotauro, estraño monstruo,/ Compuesto de dos formas diferentes./ Por testimonio del placer nefando.” (*op. cit.*, p. 627).

²² En los originales “*vi formis*”. Se trata de un error puesto que no tiene sentido. Enmiendo con el texto latino de la edición electrónica de la Biblioteca Augustana (http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae06.html).

²³ No se lee bien en los originales. En el texto latino continúa con “*et inextricabilis error*” (*ibid.*, verso 27).

²⁴ Al margen: Eglo. 6. Hace referencia a la obra del autor Maurus Servius, *Comentarii in carmina Vergilii*, el pasaje referido al comentario del libro 6 de la obra de Virgilio (G. Thilo y H. Hagen (eds.), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii: Aeneidos librorum VI-XII*, Lipsiae, B.G. Teubeneri, 1884). La interpretación del sentido histórico de la fábula mitológica es la recogida por Pérez de Moya: “La verdad es que estando Minos en guerra contra atenienses dejó por gobernador un su secretario llamado Toro, y Pasipha se enamoró dél, y por medio de un su camarero gozó dél, y quedó preñada, y parió un hijo, que en parte se parecía a Minos y en parte a Toro el adúltero, y por eso le llamaron Minotauro.” (p. 484). La misma interpretación la atribuye Vitoria a una fuente diversa: “Esta fábula está fundada en una historia verdadera que cuenta Pineda [...]” (*op. cit.*, p. 626).

²⁵ Entiéndase como antecedente Toro y no Dédalo.

²⁶ Falta la vocal en todos los ejemplares.

Enojado se sintió Neptuno, inquietas se juzgaron las aguas con las amenazas de Minos; bulliciosos los peces se apartaban de las olas con amagos de subir a derribarlo del trono, mas disimulando su pesar, Neptuno dijo:

La amenaza no invoques, porque es cosa
de humildad o temor siempre nacida
y prevén hoy tu espada valerosa
para pelear, que Atenas, homicida
con acción inhumana y afrentosa, 5
quitó a Androgeo²⁷ la bizarra vida
y en falta suya para tu desdoro,
otro hijo tienes ya que es hombre y toro.

Con esto se sumergió Neptuno en las aguas y desapareció aquel artificioso mar, quedando el rey Minos con el pesar tan forzoso de semejantes nuevas que verdaderamente eran las más infelices que podían darle a un hombre al volver a su patria, mas, aunque se había ido, juzgando que lo oía, dijo así:

¡Oh, Neptuno traidor, aleve y fiero,
que así triunfaste de mi pecho fuerte!
Rey de Atenas ingrato y lisonjero,
ya te llamo a campaña, y así advierte
que vengará la fuerza deste acero 5
la más aleve acción e injusta muerte,
y cansada en tus tierras atrevidas
verás la muerte de quitar las vidas.

Con grandes aplausos de todos desapareció aquel trono, esperando ver el fin de aquella batalla que prometían los valientes esfuerzos del ofendido rey, y así, después de haberse sosegado el murmurio, salió Egeo, rey de Atenas, en un caballo blanco,²⁸ defendido de todas armas, con una apariencia tan famosa que todos juzgaban que se sustentaba en el aire, por no ver ni discurrir el modo con que venía asido, y atendiendo el silencio en todos, dijo:

²⁷ **Androgeo:** “La razón de por qué le cebaban [al Minotauro] de atenienses era que este rey Minos tenía un hijo llamado Amdrogeo [*sic*], el cual vino a vivir a la ciudad de Athenas, con consentimiento y voluntad de Egeo, rey de los atenienses. Este Amdrogeo fue mancebo muy esforzado, y en los ejercicios de la lucha y los demás juegos paléstricos vencía a todos los atenienses, lo cual viendo el rey Egeo, temiendo que en algún tiempo los hijos de Pallante, su hermano, con el amistad de Amdrogeo y ayuda de Minos, su padre, le echasen del reino, mató a Amdrogeo. Enojado dello, Minos vino con gran poder y cercó a Athenas, y púsola en tanto estrecho que los atenienses se dieron a merced. Minos púsola este tributo, que cada año le enviasen a Creta siete hijos y otras tantas hijas, para que comiese el Minotauro.” (Pérez de Moya, p. 483). La representación de la lucha entre los ejércitos de estos dos reyes es lo que presencia el público de la *Noche* a continuación.

²⁸ Egeo, rey de Atenas, se presenta sobre un mítico caballo blanco preparado para la batalla. La construcción de la escenografía a través de la indumentaria de los personajes era un recurso habitual en el teatro.

Noche II

Por Egeo, rey de Atenas,
hoy la fortuna me ofrece
victorias de mi enemigo,
coronas de mis laureles. 5
Minos, valeroso rey
de Creta, irritado viene
contra Atenas, y ofendido,
que es lo mismo que valiente,
pero me hallarán sus bríos
armado en campaña siempre, 10
que quien aguardó al contrario
más sosegado acomete.
La causa pues, que a la guerra
tan vengativo le mueve,
es de su hijo Androgeo 15
la bien merecida muerte,
pues quien en reinos estraños
soberbia arrogancia tiene,
si no le mata la envidia,
a filos de acero muere. 20
En competencias de luchas
vencía a los atenienses,
blasonando de soberbio
con afectos descorteses,
y es error muy conocido 25
e imprudencia ha sido siempre,
hacerse soberbio un hombre
porque valeroso acierte.²⁹
Llegó a gozar la amistad
por sus vencimientos fuertes 30
de los hijos de Pallante,³⁰
mi hermano, y como crüeles,
usurparme el reino griego
con mil cautelas pretenden.
Quisieron con el amparo 35
de ese príncipe imprudente
arrojarme del imperio
y coronarse por reyes.
Yo, recelando el peligro,
quise atajarlo prudente, 40
que para poder vivir
entre tiranos aleves,
se han de recelar los males
y se han de temer los bienes.
Con esta culpa Androgeo 45
murió porque viva siempre

²⁹ El castigo de la soberbia es tema recurrente en los protagonistas de las piezas tetrales. Recuérdese el caso de Fortunio en *El engaño en el vestido*.

³⁰ **Pallante:** Hermano del rey Egeo cuyos hijos entablaron gran amistad con Androgeo. (*Vid. supra* nota 27).

respetada mi justicia
 y coronadas mis sienes.
 Su padre, el rey, lo ha sabido
 y me escribe que le espere 50
 en las campañas de Atenas
 defendido de mi gente.
 Yo valeroso le aguardo
 con doce mil atenienses
 que la muerte se ha escogido 55
 para matar fácilmente.
 Mas ya los parches sonoros³¹
 se oyen en el campo alegre
 y los furiosos caballos³²
 relinchando se enfurecen 60
 expeliendo el fuego en humo,
 vertiendo el ardor en nieve,
 y la pegajosa espuma
 dilatada en copos breves,
 de cada pecho matiza 65
 los hermosos gallardetes³³
 con perlas de humor cuajado
 y cintas de plata ardiente.
 Mas ya se retiran todos
 obedeciendo a sus leyes 70
 y el rey de valor armado
 llegar a mi sitio quiere.

Salió por la parte contraria en un hermoso alazán³⁴ el rey Minos con el propio artificio que Egeo, armado de punta en blanco, y cuando se pasó el aplauso que nació de su venida dijo así:

Valeroso ateniense, juez aleve,
 a quien nombre de rey no se le debe,
 porque con la traición y la arrogancia
 das el castigo y tomas la venganza,
 ¿cómo tan atrevido y valeroso 5
 la muerte diste a un joven prodigioso
 que luchando cortés, fiero y valiente,
 nombre eterno ganó desde el oriente
 hasta donde el luciente y claro coche³⁵

³¹ Sustitución de la escenografía por la palabra. Imaginamos que se oyen los tambores que llaman a batalla por el discurso del personaje.

³² Imágenes gongorinas del caballo desbocado y enfurecido. Cfr. con la descripción del personaje del rey de Hungría de *El príncipe de su estrella* que se presenta para la batalla sobre un caballo desbocado y colérico (versos 1150-1170).

³³ **gallardetes:** “Cierta género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcación, o en otra parte, para adorno, o para demostración de algún regocijo.” (*D.A., s.v.*).

³⁴ **alazán:** “Lo que es de color roxo. Aplicase comúnmente al caballo que tiene la piel de ese color. [...] Si toma fuego (el caballo) es colérico y saltador, y su color alazán”. (*D.A., s.v.*).

Noche II

imperios de tinieblas da a la noche? 10
¿Por qué, si necio y mal aconsejado
ofendió a tu grandeza, no me has dado
noticia fiel de su infelice suerte
para que yo por ti le diera muerte?³⁶
Ya el mal ha sucedido y pues severo 15
a Creta le quitaste su heredero,
hoy verás la destroza³⁷ que mis guerras
harán horribles por tus ricas tierras.

Habiendo oído Egeo las amenazas de Minos, con encendido coraje mostró en los ojos el sentimiento y así le respondió:

Arrogante de Creta rey valiente,
calle la lengua ya, que no consiente
tu venganza y mi mengua
que antes de obrar la espada hable la lengua. 5
Es verdad, por mi suerte,
que di a Androgeo rigurosa muerte,
pero también te digo
que venganza no fue, sino castigo,
pues nunca los traidores
son buenos para reyes y señores. 10
Mas si estás ofendido y temerario,
ya en la campaña estás con tu contrario.
Choquen las dos armadas
de sus graves ofensas incitadas,
para que, a instancias de sus fuertes bríos, 15
sorban olas de sangre aquesos ríos
y entrándose a la mar en copia suma,
formen montañas de sangrienta espuma
que explayándola el viento rimbombante
vuelvan rubí la esfera de diamante.³⁸ 20

³⁵ Referencia al carro del sol cuando se pone, caminando hacia el ocaso. Metáforas muy frecuentes y reiterativas en el lenguaje gongorino para el anochecer (Cfr. *El engaño en el vestido*, verso 1396).

³⁶ En estas palabras del rey Minos se vislumbra el tema del honor que rige a reyes y príncipes. La falta de lealtad a un rey se castiga, pero debe hacerlo el padre, pues de lo contrario, si se ejecuta por otro, como en este caso, se convierte en un asesinato por venganza y no en un castigo según regían las leyes del código del honor. La discusión entre si el acto de Egeo fue venganza o castigo es cuestionada por este en su parlamento posterior. Para todas estas cuestiones véase el apartado dedicado al tema del honor en el estudio.

³⁷ **destroza**: como sustantivo femenino, variante de “destrozo”, no se registra en *D.A.* ni en otras obras de la misma época. La variante existe como término técnico de la ingeniería y significa “excavación del abanico y, en general el descombro de tierras” (Esteban Terradas, *Neologismos, arcaísmos y sinónimos en la práctica de ingenieros*, Madrid, Aguirre, 1946, p. 75). Sin embargo, cabe pensar que se trate de un error común en el género de la palabra.

³⁸ Nótese el cúmulo de metáforas gongorinas. La esfera de diamante es la luna que se va a teñir de color rojo como el rubí por la sangre derramada en la batalla.

Apenas acabó de decir los últimos versos Egeo, cuando salieron de una y otra parte dos ejércitos poderosos, que, aunque solamente eran cuatro personas, parecían millares con unas claras perspectivas³⁹ de cristal.⁴⁰ Aquí toda la gente quedó admirada, aplaudiendo a Marcelo con risueños semblantes. Chocaron los dos ejércitos dándose a la vista de todos fieros golpes en los arneses⁴¹ y celadas.⁴² El rey Minos acometió a Egeo y entre los dos tuvieron reñidas contiendas y animosos sus soldados peleaban con grande esfuerzo, -que infunde valor la presencia de los reyes en la guerra-. Tiró Egeo un golpe y Minos, reparándolo, le sacudió otro en la cabeza tan fuerte que, perdiendo los sentidos, se torció en el caballo. Acercósele Minos valeroso y le quitó las doradas armas que bruñidas hacían resistencia a los reflejos de Faetonte.⁴³ Viendo, pues, a su rey rendido, los atenienses clamaron a una voz lamentándose de su desdicha. Recordó Egeo, y viéndose en poder de su enemigo, tuvo pesar de la vida que lo alentaba. Mandaron pues los dos retirar los ejércitos y, obedientes a su precepto, desaparecieron dejando a todos los circustantes⁴⁴ ocupados en admiraciones y aplausos. Estándose, pues, solos los belicosos príncipes, conversaron entre ellos las razones siguientes:

MINOS	Vencido a mis pies estás con ventura ⁴⁵ y con süerte.
EGEO	Pues no me has dado la muerte,

³⁹ En todos los ejemplares aparece la errata “perpectivas”.

⁴⁰ Ingeniosa apariencia. Los juegos de espejos como engaño a la vista para simular multiplicidad de personajes gustaban mucho en el teatro barroco, como nos traslada la miscelánea con la nota de los aplausos del público. La recreación de grandes batallas no era habitual en los corrales de comedias por las limitaciones escenográficas, pero sí en la apariencias que llenaban los salones y los juegos lúdicos cortesanos.

⁴¹ **arneses:** “Armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese.” (*D.A.*, s.v.).

⁴² **celadas:** “Armadura para la defensa de la cabeza.” (*D.A.*, s.v.).

⁴³ **Faetonte:** Se refiere al dios griego Faetón. Según Pérez de Moya (*op. cit.*, pp. 241-247) fue hijo del dios Sol (llamado Apolo o Faetón) y de la ninfa Climene. Faetón pidió a su padre guiar el carro celestial y “entrando en el carro y tomando las riendas en su mano, los caballos subieron por el aire [...] y como sintieron el carro no tener la carga acostumbrada, comenzaron a correr, desviándose a un lado.” Faetón, asustado, soltó las riendas, y los caballos de carro, recorriendo desbocados tan cerca de la tierra, iban quemando todo a su paso. Ante las plegarias venidas de la tierra, su padre envió un rayo contra Faetón “el cual del alma y del carro le privó; y Phaetón, cayendo ardiendo, fue a dar lejos de su tierra, en el río Eridano”. Faetón se cita en numerosas obras literarias: “¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol su padre!” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, *op. cit.*, p. 961). Es una metáfora muy manida para hablar del sol al amanecer o al atardecer.

⁴⁴ **circustantes:** Variante no recogida en *D.A.* pero habitual en la lengua de la época: “a las razones del loco estuvieron las circustantes atentos.” (Cervantes, *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, *apud CORDE*).

⁴⁵ En los originales aparece “desventura”, pero no tiene mucho sentido. Se trata, por tanto, de un error, motivado quizá por cuestiones métricas, ya que al optar por la variante “ventura” hay que realizar forzosamente diéresis en “suerte”.

Noche II

	desventura la dirás.	
MINOS	Si vives podrás vencer peleando ⁴⁶ con más razón.	5
EGEO	Quien castiga una traición ¿qué culpa puede tener?	
MINOS	Castigarla también digo que es razón y justa ley, mas siempre se ha dado a un rey con más honor el castigo.	10
EGEO	Dame muerte, que no intento tus acciones impedir.	
MINOS	Dejándote ⁴⁷ más vivir, te doy mayor el tormento.	15
EGEO	Véngate, pues tu enemigo está a tus plantas postrado.	
MINOS	Venganza nunca he tomado, mas daré justo castigo.	20
EGEO	No podrá muy justo ser, pues apasionado estás.	
MINOS	En el castigo verás la justicia ⁴⁸ que he de hacer.	
EGEO	Si ofendido estás conmigo, no juzgarás con templanza, y será en todos venganza lo que en ti será castigo.	25
MINOS	No puede caer en error mi juicio si te condena, pues para la mayor pena será la culpa mayor.	30
	Y así considera sabio que solamente intento dar a muchos escarmiento y castigar un agravio.	35
EGEO	Yo me rindo a tu concierto. Venga tu enfado y tu ira, que, quien vencido se mira, dicha será verse muerto.	40
MINOS	Sabrás, pues, cómo me ha dado el cielo un monstruo por hijo, y sospechoso colijo que con él me ha castigado.	
	Y tan voraz se alimenta, tan aleve y tan tirano, que solo con cuerpo humano su arrogancia se sustenta.	45
	Por castigo te he de dar, para que de mí te asombres,	50

⁴⁶ Sinéresis en el grupo “ea”.

⁴⁷ En ambos ejemplares “dejandore”.

⁴⁸ En ambos ejemplares errata “ujsticia”.

	que cada año siete hombres para su pasto has de inviar con otras tantas doncellas, y en esa conformidad se mitiga mi crueldad y se aplacan mis querellas.	55
	Tributo, Egeo, será muy fácil, pero se advierte que estos se saquen por suerte y nadie se ofenderá, y si a este fiero bruto vencen con osado aliento, quedará este reino esento de tan pesado tributo, mas todos habéis de estar a esta desdicha postrados, porque os maten los cuidados de imaginar el sortear. ⁴⁹	60
	Con esto que ofrezcas hoy, como rey prudente y sabio, castigo todo mi agravio y la libertad te doy.	70
EGEO	Aunque el tributo es aleve y de bárbara crueldad, por gozar la libertad otorgarlo se te debe, y así yo ofrezco desde hoy cumplir lo que has ordenado, y de ir a Creta esforzado si uno de los siete soy.	75
MINOS	Fiado, pues, en tu nobleza, libre te puedes partir.	
EGEO	Sin pesar podrás vivir, que lo haré con entereza.	80

Habiendo acabado su coloquio, desaparecieron aquellos irritados príncipes, sin que quedara en la sala señal alguna por donde podían haberse ido, que era lo que causaba más confusión a todos.⁵⁰ Después, para que se confundieran con más admiraciones los ánimos, apareció al lado de la sala un laberinto⁵¹ formado con

⁴⁹ Sinéresis en este grupo “ea” para que el verso no resulte hipermétrico.

⁵⁰ La desaparición súbita de las apariencias era habitual para crear sorpresa. El modo de conseguirlo era mediante un sistema de bastidores y poleas que permitían mudar de escenario con gran rapidez. Para estas cuestiones acerca sobre trucos de escenografía (*vid.* Sabbatini, *op. cit.* y la parte correspondiente a la escenografía del estudio).

⁵¹ El laberinto es una imagen de la que se gusta mucho en la iconografía barroca. Los jardines solían tener laberintos y en una fiesta tan llena de juegos de apariencias el laberinto no podía faltar y más en este caso en el que es el núcleo central de la representación de la fábula mitológica del Minotauro. Recuerda a la entrada de las apariencias acompañadas de motes en los momos cortesanos. El laberinto de Creta fue obra de Dédalo: “Minos [...] mandó a Dédalo hiciese una casa de madera, de

grande arte e industria, por cuyas puertas se veía el feroz Minotauro, que de medio cuerpo arriba era hombre y lo demás toro. Estábase aún entre sí mismo mordiendo con encendido coraje y solicitando la salida de aquella prisión, pero tantas puertas abiertas le cerraban el paso, pues por cada una dellas hallaba dificultades a sus intentos. Había a un lado del laberinto una tarjeta con este mote al lado, que con dorados caracteres decía:

Con tal arte edificadas
formó Dédalo estas puertas,
que estándose siempre abiertas,
están siempre muy cerradas.

En la parte contraria había otra tarjeta que también con doradas letras decía:

Es mi forma parecida
al infierno, bien mirada,
que tiene fácil la entrada
e imposible la salida.

Había en medio destas dos otra tarjeta a donde estaba pintado el Minotauro, y de su boca salían unas letras que decían:

Quien aquí entre valeroso
sepa conmigo reñir,
que por fuerza ha de salir
si es que sale vitorioso.

Estábanse a un lado de la sala puesto el laberinto y, junto a él, apareció un hermoso dosel de brocado en donde estaba sentada Ariadna⁵² en un trono, hija del

maravillosa grandeza, muy tenebrosa y de muchos apartamientos y enredos, de manera que el que dentro una vez entrase, no supiese por dónde salir. Hizo Dédalo una obra tan intrincada y difícil y llena de tantos embarazos que no le acertando los hombres la salida, andaban en aquel enredo o laberinto metidos hasta que del todo se perdía. En este lugar encerraron aquella horrenda criatura, nombrada Minotauro, que su sustento era carne humana de atenienses.[...] Por este labirinto quisieron los antiguos declarar ser vida del hombre intrincada e impedida con muchos desasosiegos, que de unos menores nacen otros mayores. O el mundo lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos, sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas, atados en contentamientos que no hartan, olvidados de sí, embebidos en sus vicios, aficionados a su perdición; finalmente rendidos a sus desenfrenados apetitos” (Pérez de Moya, p. 483 y 485).

⁵² El personaje mitológico es “Ariadna” y opto por la transcripción de este nombre según la evolución actual (*Vid.* Manuel F. Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, Sociedad española de estudios clásicos, 1961, p. 116). Los originales presentan “Ariathna”, con un uso poco frecuente del grupo “th”, que debe ser hipercorrección puesto que etimológicamente debería ser “Ariatna”. **Ariadna:** “hija del rey Minos; viendo su gentileza [la de Theseo] y sabiendo ser hijo de rey, enamoróse dél, y habiendo lástima de que tan gentil hombre y valeroso pareciese de tan desastrada muerte [le había tocado en suerte ser devorado por el Minotauro], deseando librarle, dicen que pidió consejo a Dédalo, y así, por su industria, dejando Theseo a la puerta del laberinto atado un hilo de un ovillo que Ariadna le dio, y llevando consigo el ovillo, penetró en el laberinto, y peleó con el Minotauro, y alcanzada la victoria, se salió siguiendo su hilo en la mano con mucha gloria. Otros

rey Minos, y Dédalo ya canoso y venerable en pie y descubierto. Sosegada ya la plebe, dijo así Ariadna:

De Eopalamio⁵³ ingenioso
 hijo feliz, a quien el mundo llama
 prudente y prodigioso,
 con resonantes trompas de la fama,
 da alivio a un desconsuelo 5
 que en el gusto mayor me causó el cielo.
 Ya sabrás advertido
 que mi padre, de Creta rey triunfante,
 al de Atenas vencido
 lo tuvo en la campaña, y tan galante 10
 se mostró con su suerte,
 que estimó más su vida que su muerte.
 Pidíole por tributo
 siete mancebos para pasto humano
 deste espantoso bruto 15
 que me dio mi desdicha por hermano,
 y que el treudo⁵⁴ pagara
 aquel a quien la suerte le tocara.
 Dos años han venido
 doncellas y mancebos a su muerte 20
 y a todos ha comido
 no haciendo⁵⁵ voraz el hambre fuerte
 que dio naturaleza
 a su espantosa y bárbara fiereza.
 Este tercero año 25
 a Teseo⁵⁶ la suerte rigurosa
 cayó para su daño.

dicen que después que el sol declaró el adulterio de Venus y Marte, se hizo Venus muy cruel contra la generación del Sol; y por esto Ariadna, hija del Sol, fue menospreciada de Theseo” (Pérez de Moya, p. 484).

⁵³ **Eopalamio:** fue el padre de Dédalo. “Y para esto dize Plinio, que hizo llamar al ingenioso Dédalo, arquitecto famoso, que fue hijo de Eopalamio y Alcipa, como lo afirma Zezes.” (Vitoria, *op. cit.*, p. 628).

⁵⁴ **treudo:** “Lo mismo que CATASTRO” (*Nuevo Tesoro Lexicográfico*. Recogido en el diccionario de 1817). **catastro:** “En la acepción común es la contribución real común a nobles y plebeyos, que se impone sobre todas las rentas fixas [...]” (*D.A.*, s.v.). Para Correas es sinónimo de tributo (*op. cit.*, p. 177).

⁵⁵ Es voz arcaica. Entiéndase que ha comido a todos, aunque no haciendo excesivamente voraz, el hambre fuerte del que le dotó la naturaleza. Es decir, que en su “espantosa y bárbara fiereza”, durante los dos primeros años no ha sido su hambre todo lo voraz que cabría esperar. También cabría interpretar la variante como un error y considerar que debería aparecer “saciando”, lo que daría un sentido tal vez más lógico a estos versos. Sin embargo, no hay ningún indicio que haga sospechar dicho error en ninguno de los ejemplares manejados.

⁵⁶ **Teseo:** “Cuando los atenienses habían de enviar estos hombres [para que comiese el Minotauro], juntábanse a suertes, y a los que les cabía habían de ir; por esta razón, al tercero año cayó en suerte a Theseo, hijo del rey Egeo (según Plutarcho), mancebo muy esforzado y valiente.” (Pérez de Moya, pp. 483-484). Los ascendentes familiares y las hazañas de la vida de Teseo son ampliamente relatadas por Plutarco en el tomo I de sus *Vidas paralelas* (véase el texto electrónico: http://marcusanniusverus.iespana.es/libros/plutarco/vidas_paralelas1.pdf)

Noche II

Desde un balcón miré su forma hermosa
y quedé tan herida,
que me obliga mi amor a darle vida. 30
Tú este enredo has formado
para prisión de aqueste bruto fiero,
y los que a él han entrado
nunca han vuelto a salir, pero yo infiero
que si a ti te importara 35
modos para salir tu industria hallara.
Yo pues, ahora⁵⁷ quisiera
que Teseo valiente y esforzado
el tributo cumpliera
que su reino ofreció desesperado, 40
mas que tu industria cierta
le diera a su salida libre puerta.
Esto has de hacer discreto
porque importa a tu vida y a mi suerte
remediar mi mal cierto, 45
que la herida de amor siempre es de muerte,⁵⁸
y pues me ves herida,
da remedio a mi vida con su vida.

Suspense se quedó Dédalo de haber oído las razones de Ariadna y considerando el peligro que tenía por las dos partes, pues si ofendía a Minos estaba condenado a morir, si no daba gusto a la princesa, también le amenazaba con la muerte. Quiso fiar de la fortuna el secreto, pues también le guardaba otro que le importaba la vida, pues si Minos hubiera sabido que él fue la ocasión de que su esposa Pasifae pariese aquel monstruo, sería cierta su muerte, y así quiso atajar el presente daño respondiendo:

¿Qué puedo yo responderte
en tan amante propuesta
si la más cruel respuesta
será agora obedecerte?
Que calles solo te advierte, 5
señora, mi fe nacida
de temor, que es muy debida
acción, que con noble palma
a quien entregaste el alma
le des agora la vida. 10
Miro en tus ojos, señora,
muy constante un grave ardor,
y pues él te dio el amor,

⁵⁷ En los originales aparece “agora” pero entonces el verso resulta hipermétrico. Debe tratarse de un error.

⁵⁸ En todos los originales el verso es hipermétrico: “porque la herida de mi amor siempre es de muerte”. Suprimo “mi”, dado que es reiterativo, y de este modo cuadra la métrica del verso.

dale tú la vida agora.	
No se duda, no se ignora	15
de tu hermosura y belleza	
que cumplirás con firmeza	
la obligación del querer,	
pues siempre el favorecer	
pertenece a la nobleza.	20
Por aquí luego vendrá	
para la empresa cruel,	
y cuando te mire él,	
¿quién duda se detendrá?	
Tu industria entonces podrá	25
este hilo darle y decir	
que para poder salir	
después por él bien guiado,	
en la puerta con cuidado	
del hilo un cabo ha de asir.	30
Con el otro se entrará	
a probar su buena suerte,	
que siendo mancebo fuerte	
del cruel monstruo triunfará.	
Después, guiado saldrá	35
de aquel hilo y, vitorioso,	
tus ojos verá gozoso,	
y atento al bien que le has hecho,	
estará siempre a tu pecho	
muy rendido y cariñoso.	40

Habiendo dicho Dédalo estas razones, le dio un ovillo de hilo. Él se apartó de la vista de todos con una vistosa apariencia y antes de dar lugar a la inquietud que causó su artificio, apareció Teseo por un lado de la sala con un desnudo alfanje⁵⁹ en la mano, y antes que llegase al laberinto, vio la hermosura de Ariadna, a quien hizo galante cortesía con la cabeza y cortés rendimiento con el alma. Ella, ciega en su pasión, le llamó, y él, admirado y confuso, oyó de su boca estos favores:

Antes, príncipe famoso,	
que te arrojes a la lucha	
a que aleve y rigurosa	
te ha obligado la fortuna,	
advierte el puesto donde entras,	5
lee sus sentencias agudas	
y verás cómo tus pasos	
la entrada infelice dudan.	
Aunque armado de valor	
venzas la horrible figura	10

⁵⁹ **alfanje:** “Especie de espada ancha y corva, que tiene corte sólo por un lado, y remata en punta, y sólo hiere de cuchillada.” (*D.A.*, s.v.).

Noche II

del monstruo más inhumano
que las campañas abrumba,
no podrás hallar salida
en esta estancia confusa
para publicar la gloria 15
que tus bríos aseguran.
Y así, admite aqueste ovillo
para lograr la ventura
que te promete tu brazo
en la guerra más injusta. 20
En esa primera puerta
el cabo primero añuda
y el otro lleva contigo
por adbitrio⁶⁰ de mi industria.
Cuando al monstruo hayas vencido, 25
por él te guiarás sin duda,
para que de tu vitoria
oigas alabanzas justas.

Viéndose Teseo tan favorecido, no cesaba entre sí de darse parabienes de su buena fortuna, y así le respondió:

En la senda de los daños
se halla tal vez el alivio,
y buscando un mal a veces
se mira el bien más vecino.
Para cumplir, como noble, 5
la obligación de mí mismo,
vengo esforzado a esta lucha
que tan peligrosa admiro.
Pero si vuestra belleza
me muestra tanto cariño, 10
¿qué más dicha puede hallar
quien va arrojado al peligro?
Aunque deste monstruo fiero
presumo fuertes los bríos,
no temo ya sus rigores 15
ni recelo su apetito,
pues por prueba de mi pecho
otra batalla resisto
tan grande que ha de ser nada
la que en el monstruo imagino. 20
Pero ya no hay resistencia
al amor, cuando propicio
a un tiempo hiere cruel
y favorece benigno.

⁶⁰ **adbitrio:** Variante de “arbitrio” no recogida en *D.A.* pero sí en otros textos, aunque de época posterior (cfr. *CORDE*). Con la variante “advitrio” aparece en la comedia de Moreto *El Santo Cristo de Cabrilla*, de 1657.

Noche II

Mira, pues, beldad hermosa, 25
si me confieso vencido,
cómo podré entrar ahora
en riesgos tan conocidos.
Pero al fin una esperanza
me dan vuestros ojos mismos, 30
que me alienta a la pelea
y me anima al desafío.
Y con eso la vitoria
menor la juzgo y la miro,
pues no vence con aplausos 35
quien está favorecido.
Dadme, pues, noble señora,
esa industria o ese ovillo
para que ayudarme pueda
en riesgos que solicito. 40
Con esto me voy gozoso
sin temer el riesgo mío,
aunque es grande, pues la vida
está pendiente de un hilo.
Quiera el cielo que yo alcance 45
vitoria de mi enemigo,
para estar a vuestros ojos
más victorioso y rendido.

Entróse pues, por una de aquellas puertas Teseo, guiándose por el ovillo que Ariadna le había dado, la cual, por no hacer la acción sospechosa, desapareció de la vista de todos. Paseó, pues, los enredos del laberinto Teseo con grandes muestras de valeroso esfuerzo. Encontró al Minotauro que tendido en el suelo estaba voraz, esperando el ateniense⁶¹ pasto que cada año le contribuía la ley a su apetito. Volvió los ojos y viendo aquel galán mancebo, holgose mucho, juzgándole por manjar regalado que partir en sus dientes esperaba. Levantose feroz y, arrojando la mano al desnudo alfanje, movió a tanta cólera al esforzado príncipe que, tirándole una horrible cuchillada, le cortó el atrevido brazo que se aventuraba a tan arrogante osadía. Encendido, pues, en sangre y fuego el monstruo, le acometió desesperado y fue a hacerle presa en el cuello y el animoso caballero se retiró dos pasos atrás y le sacudió tan fiero golpe en la cabeza que lo tendió en el suelo con grande turbación de sus sentidos. No quiso acabarlo de matar entonces Teseo, por conocer su feroz rendimiento, sino, por hacer más loable su vitoria, esperó que volviese a cobrar las perdidas fuerzas, -galantería escusada con semejante monstruo-. Alevoso, pues, el

⁶¹ En todos los ejemplares aparece “cretense” pero debe tratarse de un error de Aguirre puesto que el pasto del Minotauro son los atenienses.

Minotauro, haciendo fingidos rendimientos, le asió de un brazo tan fuertemente que le puso en grande peligro la vida, pero ayudole constante la fortuna, pues, tomando el afilado acero con la mano libre, le dio tan mortal golpe que le dividió la cabeza de los hombros, la cual, saltando por aquel intrincado laberinto, guarnecía sus suelos de encendidos corales.⁶² Grandemente pareció a la vista de todos esta pelea pues por las puertas deste artificio se veía lo que dentro pasaba. Aquí fue el mayor aplauso de Marcelo, pues artificiosamente había dispuesto aquella fábula tan presente y verdadera a los ojos cuanto a la verdad engañosa.

Saliose, pues, guiado del ovillo Teseo, dando mil gracias aquella⁶³ hermosura, la cual a los principios de su voluntad le hizo entrar por cuerda⁶⁴ para remediar su vida. Fuese a buscarla con ánimo de coronarla por reina de Creta, agradecido a tan amantes beneficios, y aún dice Ovidio⁶⁵ que le dio una sopa empapada en una misteriosa bebida que causaba sueño, advirtiéndole que cuando el monstruo fuese a acometerle se la diese para que con ella embriagado y dormido pudiese fácilmente matarlo. Otros dicen⁶⁶ que siendo tan esforzado Teseo, no quiso

⁶² Nótese la gran teatralidad del pasaje que se representa ante el público de la academia que ha acudido a la velada. La cabeza que sale volando sobre la apariencia del laberinto y que deja el suelo manchado de sangre, lo que se expresa en la narración recurriendo a las metáforas habituales de corte gongorino.

⁶³ Caso mantenido de “a” embebida.

⁶⁴ **entrar por cuerda:** Expresión lexicalizada. “Entrar por cuerda derecha. Ir derechamente. Hacer entrar por cuerda derecha. Reducir a camino y razón.” (Correas, *op. cit.*, p. 622).

⁶⁵ En las *Metamorfosis* Ovidio no hace ninguna referencia al modo en que Teseo mató al Minotauro, sin embargo, el padre Vitoria sí que recoge este detalle y lo atribuye en nota al margen a Juan de Mena, cap. 63: “Llegó Teseo con mucha prosperidad a Creta, y luego que le vio Ariadna, hija del Rey Minos, se enamoró dél, y dio orden cómo poder liberarle del fiero Minotauro y del entrincado laberinto [...] y dióle un ovillo de hilo, que luego en entrando le atase a la puerta, y le fuesse descogiendo, para que aquel le sirviese de guía, para bolver a salir; y para matar al Minotauro, su hermana Fedra le dio una sopa, con tales confecciones que al tiempo que la comiese el monstruo se adormeciese luego, para que en viéndole dormido le acometiesse y matasse. Él lo hizo todo según la orden que le fue dada, y supose dar tan buena maña, que salió con su empresa, dexando muerto al Minotauro tragador de tanta gente. De passo cuenta Ovidio este sucesso.” (*op. cit.*, p. 480).

⁶⁶ Todos los autores clásicos refieren la historia de cómo Teseo mata al Minotauro (sin especificar el modo) y escapa del laberinto gracias al ovillo. Así lo recoge Plutarco en la parte dedicada a la *Vida de Teseo* (*op. cit.*, párrafo XIX, p. 18). La fábula de Teseo y el Minotauro fue tratada por multitud de autores en los siglos XVI y XVII. Estos siguen fundamentalmente el relato ovidiano y la historia de Plutarco, con algunas anotaciones tomadas de Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria. Sin embargo, en muchas ocasiones, para ampliar el relato añaden a la narración ciertos elementos que no se encuentran en ninguna de estas fuentes. Así lo señala Cossío, a propósito de autores que denomina “gongorinos atenuados” que recogen esta fábula, como Colodrero Villalobos o Jerónimo Cáncer de Velasco, autor de la *Fábula del Minotauro*: “Narra en él la historia de Teseo en el laberinto de Dédalo, ampliando el texto ovidiano, que parafrasea con noticias de otra procedencia [...]. Más o menos todo ello pudo verlo en Ovidio, aunque sólo en boceto; pero de Plutarco, en su *Vida de Teseo*, proceden las noticias circunstanciadas de los sacrificios ofrecidos al monstruo y no sé de dónde la especie de que Teseo se valiera en su lucha con él de un puñal, cuando Plutarco guarda silencio sobre este extremo y Ovidio nos informa de que Ariadna le proveyó de una maza y las tres consabidas bolas de sebo, que para el monstruo debían ser auténticas pomas de Atalanta.” (José M^a Cossío,

darle la sopa por no rendir cautelosamente, sino tan solo valerse del ovillo, por ser cosa de adbitrio a su vida. Grande aliento fue el que en esta ocasión mostró su esfuerzo, mas no fue menor el que tuvo en la competencia con Hércules⁶⁷ en querer desterrar de su patria a los ladrones que se atrevían a asaltar las casas y a empobrecer los desvalidos lugares. Siendo, pues, niño, habiendo visto la piel del león que por arnés Hércules traía, imaginando que era viviente, le fue a matar, y todos los demás niños que con él estaban, de solo verle, huyeron atemorizados.⁶⁸

Fábulas mitológicas en España II, Madrid, Istmo, 1998, p. 34). Este último detalle sobre el modo en que Teseo engañó al Minotauro con bolas de sebo para, aprovechando su distracción, matarlo con la maza que le había proporcionado Ariadna, se repite en otros autores que tratan la historia de Teseo como Lorenzo de Sepúlveda en su *Romance de Teseo y el Minotauro* incluido en sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (1551) (*ibid.*, p. 154). Sin embargo, ninguno de estos autores, ni otros como Spínola y Torres, Juan de Mena, Juan de la Cueva u Horozco, cuyas fábulas sobre el Minotauro repasa Cossío (*ibid.* pp. 10, 42, 162 y 252, respectivamente), relatan la anécdota de que Teseo se negara a ofrecerle la sopa somnifera que le había proporcionado, según Vitoria, Fedra. Otra variante es la que ofrece Lope de Vega en su tragicomedia *El laberinto de Creta* (1612-1615), incluida en la *Parte XVI*, donde también relata la historia del Minotauro y de los amores de Ariadna, Teseo y Fedra. En esta obra es Ariadna la que le da a Teseo, además del ovillo y la maza, tres panes envenenados para que, al comerlos, caiga dormido el Minotauro y sea entonces más fácil darle muerte: “Para el cual has de llevar/tres panes, con tal veneno./ que de su sentido ajeno,/ caiga en el mismo lugar.” (Lope, *El laberinto de Creta*, en Menéndez Pelayo (ed.), *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966, pp. 53-98, digitalizado para la Biblioteca Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80237286108793495200080/index.htm, versos 123-126).

⁶⁷ La figura de Hércules, emblema de fortaleza y valentía, se presenta aquí en competencia con Teseo. Hércules recibió fama al matar a Caco, salvaje hijo de Vulcano y famoso ladrón, según lo refiere Ovidio en el libro IX de sus *Metamorfosis* (*apud* Pérez de Moya, p. 462). La fama de Hércules también se debió a la valentía con que mató en su juventud al león Nemeo (*vid.* Pérez de Moya, capítulo V del libro IV, pp. 448-449), al que arrancó la piel para vestirse con ella a modo de armadura. Hércules y Teseo son figuras paralelas en la mitología. Vitoria relata la historia de Hércules y el león en el libro II de la *II Parte del Teatro de los dioses...*, *op. cit.*, p. 90) y otras hazañas de este personaje, como cuando vence a un toro en Creta, según fuente de Virgilio, y añade “algunos dicen” que este toro fue el Minotauro (p. 120), lo que corrobora la confusión de ambos personajes a los que se les atribuyen las mismas hazañas. Otro paralelismo entre ambos personajes es que recorren distintas poblaciones castigando a ladrones y malhechores. Así lo señala Plutarco de Hércules: “recorría la tierra castigando a los tiranos injustos y crueles.” (*op. cit.*, p. 136). Y del mismo modo, relata de Teseo que en su viaje hacia Atenas combate con muchos gigantes, hombres o ladrones que atemorizan a las ciudades, como Cerción o Escirón, ladrón y malhechor al que expulsó (*ibid.*, p. 11). Estas hazañas paralelas le valen a Teseo para ser denominado, según Plutarco “otro Heracles” (Hércules en la mitología griega).

⁶⁸ La anécdota la refiere Natal Comite siguiendo a Pausanias en su obra *Los asuntos del Ática*: “Se cuenta que este, siendo todavía un niño, en la época en que Hércules llegó a Trezén a casa de Píteo, vio la piel de león que Hércules llevaba y quitó un hacha de las manos de un siervo con la intención de matar aquella fiera, porque pensaba que era un león, mientras los restantes niños de Trezén huyeron nada más ver aquella piel. Este después, cuando llegó a la edad adulta, imitando el valor y la fortaleza de Hércules, eliminó por todas partes a muchos ladrones y hombres malvados recorriendo el orbe de las tierras.” (Natale Conti, *Mitología*, introducción, traducción y notas María Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 524). Según veíamos en la nota anterior, el paralelismo entre Hércules y Teseo es constante, ya desde Plutarco: “[Teseo] alegre, con la maza, la hizo también su arma, y siempre andaba con ella, al modo que Heracles con la piel de león: y así como en este era aquel adorno una demostración de cuál era la fiera de que había triunfado, de la misma manera la maza significaba en Teseo que la había vencido, y que en su mano era invencible.” (Plutarco, *op. cit.*, párrafo VIII, p. 10).

Creció en el valor y, después de haber hecho famosas hazañas, mató al Minotauro, que no fue la que le añadió menos fama a sus blasones, y se escribe, por crédito de su valeroso esfuerzo, que él no estaba sujeto al tributo que consintió su padre, pues este solo incumbía a la plebeya gente, quedando los nobles esentos de tan penoso enfado y pensión tan peligrosa. Mas la causa que tuvo para emprender tan fiera batalla fue que, pasando un día por una plaza, oyó unos hombres plebeyos que estaban mormurando las acciones del rey, su padre, por haber querido que solos⁶⁹ los pobres estuviesen sujetos a aquella desdicha. Tomolo tanto a reputación que le dijo públicamente que, para que vieses si comprendía el tributo a los nobles, él había de ir aquel año a dar la muerte al Minotauro con los que cayesen en la desdicha de la suerte, -que a muchos les sirve de daño el sortear-. Comenzó a publicar su partida, cuando todos los nobles se le irritaron porque no querían exponer a tanto riesgo a su legítimo príncipe. Llegó a noticia de Egeo la determinación de su hijo y con grandes esfuerzos procuraba quitárselo de la cabeza, por mirar tan evidente el peligro, pero Teseo siempre estaba firme en lo que había intentado, sin que bastasen mandatos de su padre ni súplicas de sus vasallos para apartarlo de su pretensión. Viendo, pues, Egeo que eran en balde todos sus preceptos,⁷⁰ le permitió que fuese con las siete doncellas y los seis mancebos para cumplimiento del tributo. Helanico dice, según refiere Plutarco,⁷¹ que las treguas que dio Minos a Egeo fue con pacto que las vírgenes y mancebos que le habían de contribuir cada año no habían de salir por suerte, sino que habían de ser por elección suya y que así, informado del esfuerzo de Teseo, lo quiso elegir el tercer año para que muriese a manos del Minotauro, pero en esto hay diferentes opiniones, y así, cualquiera de ellas que sea es suficiente para mi intento.

Partiose, pues, con grande sentimiento de todos Teseo, y su cariñoso padre le acompaña hasta la mar, en donde mandó poner las velas de la nave negras, pues era

⁶⁹ En plural tiene valor adverbial, como es habitual en la lengua áurea.

⁷⁰ En efecto, Teseo decide ir voluntariamente y no por sorteo, a pesar de la negativa de su padre y de sus intentos por disuadirlo, según lo refiere Plutarco en el párrafo XVII (*op. cit.*, pp. 17-18).

⁷¹ Al margen: *In vita Tesei*. En los originales aparece erróneamente “Halánico”. En efecto, así lo señala Plutarco en el Libro I de sus *Vidas paralelas*, dedicado a Teseo: “Mas Helanico es de opinión que no eran sorteados los jóvenes y las jóvenes que la ciudad entregaba, sino que el mismo Minos pasaba allá y los elegía, y que el primero eligió a Teseo conforme al convenio; siendo lo convenido que los Atenenses darían la nave; que embarcándose los mancebos con Minos, no llevarían consigo ninguna arma de guerra, y que muerto el Minotauro, cesaría la pena.” (*op. cit.*, párrafo XVII, p. 16). No obstante, otros autores disienten, como señala Plutarco y recoge Aguirre a continuación, pues consideran que las doncellas y mancebos que debían ser sacrificados al Minotauro se elegían por sorteo.

razón que llevase la nave el luto anticipado, pues llevaba su hijo segura la muerte y la vitoria imposible, pero previno al piloto, que se llamaba Amarsíade Fercolo,⁷² que si acaso la fortuna milagrosamente permitía que Teseo venciese los bárbaros esfuerzos del Minotauro, que a la vuelta pusiese las velas blancas y quitase las negras, para que tuviese anticipado el contento, pues estaba en una altiva torre desde donde podía descubrir todo aquel mar; pero que si acaso Teseo muriese, que las dejase negras para tener también anticipado el sentimiento. Con este concierto se partió Teseo muy confiado en su vitoria, dejando a su reino muy lastimado y cariñoso de su peligrosa ausencia. Llegó, pues, a Creta y, como he dicho, por haberle visto Ariadna, salió vitorioso de tan feroz enemigo. Trató, pues, de volverse a su patria con las siete doncellas y seis mancebos, dejando a Minos con grande sentimiento de la muerte del Minotauro, y a su reino libre de tan pesado feudo. Llevo consigo a Ariadna y Fedra,⁷³ su hermana, que también quiso seguirle, sin considerar el pesar que su padre había de tener de su osadía.

Y así, en la sala deste palacio augusto desapareció el laberinto y al instante salió a la vista de todos un mar dilatado por el cual navegaba la enlutada nave, olvidado el piloto, con el contento de volver a su príncipe, del concierto que había hecho con Egeo. En esta iban las siete doncellas y seis mancebos y las dos hijas de Minos. Luego, al punto, apareció a la playa deste mar una encumbrada torre,⁷⁴ en cuyas altas galerías estaba el amante Egeo esperando la venida de su hijo o⁷⁵ la nueva de su muerte, y así, desde ella, dijo:

⁷² En todos los ejemplares aparece “Amarsíade Phercolo” como el nombre del conductor de la nave que lleva a Teseo hasta el laberinto del Minotauro. El nombre dado por Plutarco (a quien sigue en todo el pasaje Aguirre), tomado a su vez de Simónides, es Amarsíada Fereclo: “En los principios, pues, ninguna esperanza de salud había; por tanto, como en una calamidad manifiesta, ponían en la nave vela negra; pero entonces, alentando Teseo a su padre, y gloriándose de que había de sujetar al Minotauro, dio el padre al comandante de la nave otra vela blanca, previniéndole que a la vuelta, si Teseo regresaba salvo, enarbolase la vela blanca, y si no, navegase con la negra, como indicio de su desgracia. Simónides dice que la vela entregada por Egeo no fue blanca, sino purpúrea, *teñida con el jugo de una encina que estaba en su mayor lozanía*, y que ésta fue la que dio por señal de volver con bien. Fue gobernador de la nave Amarsíada Fereclo, según Simónides;” (*op. cit.*, párrafo XVII, p. 17).

⁷³ La hermana de Ariadna, según relatan las fuentes (*vid. supra* nota al pie 64), es Fedra, y no “Phera”, como trasciben erróneamente todos los ejemplares.

⁷⁴ La importancia de las apariencias es notable en este pasaje de la representación de la fábula mitológica. Las apariencias se suceden y una deja paso a la otra (gracias a la compleja maquinaria de los bastidores), como en el caso de apariencia de mar que surge cuando desaparece el laberinto; sin embargo, también las apariencias se unen o acoplan, como sucede con la de la torre, que se suma a la de la playa.

⁷⁵ En todos los ejemplares aparece erróneamente “a”, pues de ese modo la oración no tiene sentido.

Noche II

Triste fortuna mía, y rigurosa,
del humano poder mudable diosa,
da alivio a mi cuidado
en el mayor pesar que te he llamado. 5
A ver la nave atento
subo a esta torre que resiste el viento
para que de sus velas la mudanza
dé a mi consuelo firme la esperanza.
Pero ya entre las olas del mar veo 10
volver la nave que llevó Teseo
y se viene enlutada,
por darme desde lejos la embajada
más rigurosa y fuerte
que pudo ocasionar la infeliz muerte.
Ya en las cerúleas⁷⁶ ondas se dilata 15
rompiendo riscos de vidriosa plata,
y el mar, porque el pesar no me presuma,
cubrir quiere las velas con la espuma;
mas el viento se mueve
y derritiendo la espumante nieve 20
en copos fríos y con formas bellas,
a negros lienzos da blancas estrellas,
conque la espuma que a mi bien salía
a luchar vuelve con la nieve fría,
dejando el lienzo en mi pesar mojado, 25
para que lleve luto más pesado
la nave diligente
que gimiendo tal vez mis ansias siente.
Ya el sabio marinero
pliega el luto grosero 30
restituyendo el agua al mar salado
que le habían las olas usurpado
para aliviar la pena
que a desdichada muerte me condena.
¿Para que, pues, mi vida 35
ha de estar de los cielos ofendida
por la muerte de un hijo, el más valiente
que el sol miró desde el balcón de oriente?
Recibe, mar salado, mi persona
y, soberbio, blasona⁷⁷ 40
con tus fieros cristales⁷⁸
de⁷⁹ sepulcro feliz a tantos males.

⁷⁶ **cerúleas:** Palabra no reacomodada en *D.A.* pero presente en numerosos textos de la época. Es habitual del lenguaje gongorino: “daba estrellas su cerúlea piel al día” (Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, p. 549).

⁷⁷ La oración presenta un fuerte hipérbaton y encabalgamiento que dificultan seriamente su comprensión. Entiéndase “Mar salado, recibe y blasona, soberbio, mi persona”. **Blasonar:** “Alabar, engrandecer, ensalzar.” (*D.A.*, s.v.)

⁷⁸ Los fieros cristales es nuevamente metáfora gongorina. El lamento de Egeo está plagado de ellas, como los “túmulos de erizada espuma”.

⁷⁹ Entiéndase que el mar “blasona de sepulcro feliz a tantos males” con sus “fieros cristales”, es decir, que puede enorgullecerse de ser un inmenso sepulcro.

Congrega, pues, tus no paradas olas;
 dilas mi muerte a solas
 para que, unidas con violencia suma, 45
 t́mulos formen de erizada espuma
 y, ostentando su altivo amante celo,
 gigantes de cristal llamen al cielo,
 porque⁸⁰ J́piter salga con presteza
 a recibir triunfante a mi grandeza. 50
 Ea, pues, mar profundo,
 recibe en ti el asombro deste mundo
 y tu salado acero
 brame enojado, te enfurezca fiero,
 se inquiete riguroso, 55
 y elevando cristales espantoso,
 y alentando vapores
 húmedos de sus senos inferiores,
 engendre nubes que en obscura guerra
 entapicen de sombras a la tierra 60
 y hagan morir a ese primer lucero,
 que no ha de lucir ́l cuando yo muero.
 A ti me arrojó, mar, pero te advierte
 hoy mi infelice suerte
 que, pues acaba en ti mi altiva gloria, 65
 tengan tus aguas de quien soy memoria.
 Y así te mando, como a imperio mío,
 en este lance que de ti me fio,
 que Egeo siempre por mi amor te nombres,
 porque no olviden este amor los hombres.⁸¹ 70

Arrojose desesperado desde la altiva torre, cubriéndose luego entre aquellas artificiosas olas y algunos de los circunstantes gritaron a una voz, por hacérseles a la vista tan verdadera aquella ficción. Siempre, pues, en este mismo mar paseaba la enlutada nave, pero a esta ocasión se acercó a descansar a una isla llamada Chío.⁸²

⁸⁰ **Porque:** nuevamente con el sentido de ‘para que’.

⁸¹ Este pasaje de *plancto* del padre por la muerte de un hijo es t́pico de la literatura (recuérdese, por ejemplo, el lamento del padre de Melibea). La densidad narrativa, aún en un pasaje teatralizado como este, es muy grande ya que, mediante el discurso de Egeo, se nos relata la etimología del mar al que este personaje da nombre: “Con la codicia y gana que tenían de llegar a Atenas [...] olvidósele a Amarsiado Fercelo Piloto mayor, del concierto que avía hecho de poner velas blancas al navío: y como el padre conociede el baxel, que estaba en atalaya viendo si venía su hijo, y viesse las velas negras, coligió algún mal suceso y que devía de quedar muerto Teseo: y de pura pena y sentimiento se arrojó en la mar, y desde entonces se llamó el mar Egeo, del nombre del Rey, que por otro nombre se llamó el Archipiélago, y es una parte del mar Mediterráneo azia Grecia, y divide a Europa de Asia.” (Vitoria, *op. cit.*, p. 481).

⁸² La isla en la que desembarcan los personajes y en la que será abandonada Ariadna es la actual isla de Quíos, transcrita como Chío o Choo, según lo recoge Vitoria, siguiendo a Ovidio y Petrarca (*op. cit.*, p. 480), aunque identifica esta isla con la de Naxos. Para Plutarco, sobre los sucesos del abandono de Ariadna “corren otras relaciones en las que nada hay de cierto ni averiguado: porque unos dicen que con un lazo se quitó la vida viéndose abandonada por Teseo; y otros, que, conducida a Naxos por unos marineros, se ayuntó con Ónaro [...]. Lo que en esta materia refieren como más

Desembarcaron todos y Ariadna, fatigada del movimiento, quiso sosegarse con el sueño, al tiempo que Teseo, ingrato, se enamoró de Fedra y olvidó los beneficios que a Ariadna debía.⁸³ Llamó al piloto y le dijo que importaba luego partirse y él, sin replicarle, aprestó la nave y en ella, estando todos metidos, comenzó a cortar las cristalinas olas, dejando a la infelice princesa en aquella soledad desamparada, merecido castigo de las que empeñan tanto su voluntad que les obliga a dejar su patria. La razón que dan los poetas para que despreciase Teseo a Ariadna es que, teniéndola por hija del Sol y habiendo sido el Sol el que declaró el adulterio de Venus y Marte, Venus, como diosa del amor, por vengarse de su agravio, le dio a Teseo con Fedra un amoroso incendio para que, obligado a su pasión, olvidase a la que tan justamente quería.⁸⁴ Estaba la infelice dama bien descuidada de su traición y al parecer de todos podía estarlo por haber visto en Teseo la voluntad constante a que la obligaba la ley del agradecimiento, mas no hay que fiar del más seguro, pues no hay firmeza donde no hay deseo, y no hay deseo donde hay logro del amor. Despertó, pues, Ariadna, y viéndose⁸⁵ sola, conoció luego el engaño de Teseo y de su hermana y así dijo:

¡Qué soledades admiro
cuando del sueño confusa
rompo la feroz violencia
que tiranamente turba
los más despiertos sentidos
con sus valerosas luchas,
divirtiendo el pensamiento
en las apariencias suyas
mientras una traición fiera

5

corriente los mitólogos, anda, como suele decirse, en boca de todos; pero Peón Amatusio hizo un tratado particular, en el que cuenta que Teseo fue arrojado por la tempestad a Chipre en ocasión que llevaba consigo a Ariadna, que estaba encinta, la cual llegó en muy mal estado por la navegación, y muy disgustada porque se la ponía en tierra sola (puesto que Teseo se hubo de hacer de nuevo a la mar en socorro del barco);” (*op. cit.*, pp. 20-21).

⁸³ Del abandono de Ariadna, habla así Vitoria: “No se contentó Teseo con esta empresa tan gloriosa, sino que para más vengarse de Minos, le sacó aquella noche sus dos hijas, Ariadna y Fedra: y como él se lo tenía prometido a ellas, y se embarcó la buelta de Athenas. Viniendo por la mar, gozoso de la vitoria y de las presas ricas que traía, se vino entreteniendo con Ariadna, aprovechándose de sus amores, mas cansándose della, dio orden de que en llegando a la Isla de Coe, a tomar refrescos y descansar, la dexassen allí burlada como lo hizo: porque a la media noche, quando estava Ariadna al mejor sueño, se levantó de la cama, y con todo secreto mandó embarcar su gente, y alçar velas, dexándola burlada, desamparada y sola. [...] Luego que llegó el Príncipe Teseo a Atenas, fue muy bien recibido de todos los atenienses, y por muerte de su padre le dieron la investidura del Reyno, y algunos dicen que luego se casó con Fedra, hermana de Ariadna [...]” (*op. cit.*, pp. 480-481).

⁸⁴ “Otros dicen que después que el Sol declaró el adulterio de Venus y Marte, se hizo Venus muy cruel contra la generación del Sol; y por eso Ariadna, hija del Sol, fue menospreciada de Theseo” (Pérez de Moya, p. 484).

⁸⁵ En los originales se lee claramente la errata “viéndole”.

y alevosa le ejecuta! 10
 ¿Para qué, sueño atrevido,
 me deseaste por tuya,
 si sabes que estoy amando
 con pasión y sin ventura,
 y sabes que amor no admite 15
 los letargos que tú buscas?⁸⁶
 Mi hermana también se fue
 para que mejor presuma
 unos celos que me maten
 y una ofensa que me encubra 20
 entre esos floridos valles,
 que son ricas sepulturas
 de pasiones indiscretas
 que se empeñan sin cordura.
 ¡Oh amantes falsos y alevos 25
 que con habladas industrias
 escupís siempre en el viento
 amores que el alma ocupan
 para conseguir mudanzas
 con las finezas difuntas! 30
 Fuentes que nacéis muriendo
 en esas doradas urnas,⁸⁷
 mormurad un falso amor
 antes que el mar os encubra
 en las prisiones de nieve 35
 y en las cárceles de espuma.
 Sentid mi desgracia todos,
 y con mi llanto y angustia⁸⁸
 aumentad vuestros raudales
 para morir más fecundas.⁸⁹ 40
 ¡Oh amor ingrato y aleve,
 qué presto diste la injusta
 solución de tus efetos
 para hacer mayor mi culpa!
 Mas mi constancia y cariño 45
 conservan de amor las luchas,

⁸⁶ La idea de que el enamorado no debe dejarse abandonar al sueño está también presente en otros pasajes de la *Navidad*, como se comprobará más adelante en *El príncipe de su estrella*. El tema del sueño es recurrente, sobre todo en la materia teatral, pues da mucho juego para las intrigas dramáticas.

⁸⁷ Las doradas urnas son imagen que también procede de la poesía gongorina. Este parlamento de Ariadna es una clarísima muestra más de la filiación gongorina de la poesía de Aguirre. El soliloquio de la amante y abandonada Ariadna ha tenido un reflejo amplísimo en la literatura y en la música, como ha señalado, estudiando también la versión de la fábula en la tragicomedia de Lope, María Soriano García (“El mito de Ariadna, literatura y música” en *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. Almendralejo. Mayo 2004*, Carlos Manuel Cabanillas Núñez y José Ángel Calero Carretero, Badajoz, Junta de Extremadura, 2008, p. 255).

⁸⁸ En todos los ejemplares aparece la errata “angustia”.

⁸⁹ La naturaleza es el lugar en el que el poeta que llora proyecta sus sentimientos y la naturaleza se conmueve con él. Ya había aparecido este tópico literario en *El engaño en el vestido*. El ambiente pastoril y bucólico que enmarca el lamento de Ariadna aparece ya en *El laberinto de Creta* de Lope.

si no helado, favorable,
y la infelice fortuna
granjean las voluntades
y descuidos disimulan. 50
¿Quién pensara de Teseo
esta cautelosa injuria
cuando con locos cariños
me solicitaba suya?
Mas bien pudo mi prudencia 55
prevenir mi desventura,
pues siempre locos amantes
muestran el amor en burlas,
y lo que más siente el alma
y lo que al pecho más turba 60
es que hay amores tan locos
que con el agravio luchan
y aunque el desengaño vean,
no se desengañan nunca.
Cual Pan, dios de los pastores, 65
sigue a Siringa⁹⁰ importuna,
y porque nunca la alcance,
en caña su forma muda,
y es su amor tan abrasante
y tan necia su locura, 70
que la misma caña adora
y sus guirnaldas saluda.
Cual Apolo sigue a Dafne⁹¹
y ella, huyendo de sus furias,
en los valles del Peneo 75
vuelve en laurel su hermosura,
y aunque mira el desengaño,
al mismo laurel se junta.
Así yo, que aunque Teseo
de mí cauteloso huya, 80
siempre el amor lo desea
y firme la fe lo busca.

Habiendo dejado las justas lamentaciones la infelice dama, se abrió la sala por lo excelso⁹² y bajó una cristalina nube que, partiéndose por medio,⁹³ salió el dios

⁹⁰ La historia la ninfa Siringa de la que se enamora el dios Pan es relatada en las *Metamorfosis*: “La ninfa, insensible a esta aspiración [amorosa de Pan], se limita a huir; y como Pan se lance en su persecución llega hasta el arroyo Ladon y allí suplica a sus hermanas las ninfas que la socorran; convirtiéndola en cañas, y cuando Pan llega no puede abrazar sino un manojito de canutillos cuyo rumor tanto le agrada que decidió adaptar sus armonías a ellos. [...] Y desde ese día, un nuevo instrumento de música asombra al mundo, y lleva su nombre evocador, el de la ninfa Siringa.” (Ovidio, *op. cit.*, p. 33). Recoge la misma historia Vitoria (*op. cit.*, pp. 34-36).

⁹¹ La historia de Apolo y Dafne, junto a la de Pan y Siringa, son mitos que sirven para explicar el pernicioso amor que destruye y desengaña pero al que, aún así, no se puede renunciar, por más que se compruebe el engaño. Ovidio los incluye seguidos en sus *Metamorfosis* (*op. cit.*, pp. 26-29). (Para la historia de Apolo y Dafne, *vid. El engaño en el vestido*, nota la verso 1245).

Baco, coronado de pámpanos, con alegre rostro, sin pelo de barba, con una corona de oro en la mano,⁹⁴ y allegándose a la misma isla en donde admiraba este prodigio la infelice Ariadna, le dijo:

Suspende el pesar, no llores, Ariadna, tanto un olvido, porque un desagradecido no merece esos favores.	
Tu pasión agora advierta de un traidor la fe fingida, y a ⁹⁵ quien te deja dormida no quieras buscar despierta.	5
Niégate ya los enojos cuando la ofensa te toca, que no ha de llamar tu boca al que ha ofendido a tus ojos.	10
Yo desde el cielo he venido para aliviar tu dolor, que nunca niega el favor el cielo a quien lo ha pedido.	15
Baco soy, tan poderoso como mi fama lo dice, y es dicha de una infelice encontrar con un dichoso.	20
No rehuses hacerme dueño de tu bizarra hermosura, pues estarás más segura que lo estuviste en el sueño.	
De Teseo agora arguye la traición y no le quieras, porque ofende muy de veras quien con tanta prisa huye.	25
Admite, oh Ariadna bella, esta corona dorada, pues por ti estará clavada	30

⁹² **Excelso:** Es cultismo latino que se utiliza como sinónimo de “elevado, alto, eminente, encumbrado.” (*D.A.*, s.v.).

⁹³ Apariencia de la nube que se parte por la mitad para que aparezca y descienda un personaje. El mecanismo para que la nube baje desde arriba y se abra por en medio es explicado por Sabbatini y es una apariencia muy utilizada, como ya vimos en la *Noche I* (cfr. nota al pie 56).

⁹⁴ Baco tiene una iconografía muy diversa, desde un anciano con barba larga a otras de hermoso mancebo, tal y como lo pinta Velázquez y según aquí aparece: “Píntanle unas veces con figura muy severa [...]; otras con cara alegre de mozo y sin barba [...]; otras desnudo y coronado de pámpanos de vides [...]” (Pérez de Mora, p. 305). La historia del rescate de Ariadna abandonada la relata Ovidio: “Mientras Ariadna se entregaba a la más profunda desesperación, Baco, para consolarla de la infidelidad de su amante, le ofreció su corazón y su mano. En el deseo de hacer inmortal el recuerdo de una princesa tan virtuosa, este dios colocó en el cielo la corona que le había dado. De pronto se la vio elevarse, y las perlas de que se hallaba compuesta se cambiaron en astros y formaron esa corona celeste que se ve entre la constelación del Dragón y la de la Serpiente.” (*Metamorfosis*, op. cit., p. 152).

⁹⁵ Todos los ejemplares presentan la variante “ya quien”.

en el cielo por estrella.

Ven a mi imperio dichoso
y desampara estas flores,
que no es razón que tú llores 35
la culpa de un alevoso.

Ariadna, llena de turbación y de espanto por verse allí sola con una majestad, comenzó a atemorizarse, pero después, considerando los favores que Baco le hacía y conociéndose perdida, sin ánimo de volver a casa de su padre, le respondió así:

Pues noticia habéis tenido,
señor, de mi ofensa ya,
en vano negar será
la pena que he padecido.

Sentí amor, y su rigor 5
tan fuerte abrasó mi pecho,
que no estuvo satisfecho
hasta que murió de amor.

Mi fe, viendo el desengaño,
a la pena solicita, 10
y el mismo deseo quita
la memoria deste daño.

Mírome ya tan querida
de vuestro afecto galante,
que perderé de constante 15
por ganar de agradecida.

A tal ocasión venís
para vencer mi beldad,
que no habrá dificultad
en el bien que me pidís,⁹⁶ 20

pues humilde mi belleza,
otorgará ese favor
que le concierta mejor
cuando media la pobreza.

Vamos, pues, no hay que esperar 25
cuando cesa mi tormento,
que más segura en el viento
correré, que no en la mar.

Apenas dijo estas razones cuando, tomándola en sus brazos el dios Baco, se subió con ella y, metiéndose en la nube, desapareció maravillosamente de aquella augusta sala. Apartáronse las aguas que cercaban la isla, pero al propio instante salió otra vistosa apariencia de otro mar dilatado con una altiva torre donde estaba el

⁹⁶ **Pidís:** Esta variante aparece repetida en varias ocasiones en la *Navidad* (véase, por ejemplo, verso 2829 de *La industria contra el peligro*) y la mantengo como rasgo lingüístico peculiar. “Pidir” es variante habitual en la lengua de la época entre autores como Ana Abarca de Bolea, Castillo Solórzano o Quevedo (cfr. *apud CORDE*).

sabio Dédalo con su hijo Ícaro, preso por haber sabido Minos que había él sido causa de que su esposa Pasifae torpemente gozase del toro, pero él presumía que Ariadna había sido la ocasión por haber dicho que él le había dado industria para matar al Minotauro. Por muchas razones merecía este castigo Dédalo, pues también con alevosa traición había muerto a Átalo, sobrino suyo,⁹⁷ y aunque él era el más célebre artífice del mundo, no obstante, por sus maldades vino a estar condenado a muerte por el rey Minos, que no puede haber ciencia de célebre nombre si juntamente es el hombre sabio y traidor, porque donde no hay virtud sirve el ingenio de mayor perdición.⁹⁸ Apretado pues, cuanto conocido Dédalo⁹⁹ de sus errores, intentó escaparse de aquella prisión con una industria que ya muchos días trazaba, y era, juntando algunas plumas de las aves que sus amigos para alimento le traían con cera, y hacer unas alas con las cuales volar los aires y pasar el dilatado mar. Determinado, pues, a ponerlo en una ejecución, llamó a su hijo Ícaro, -a quien también quería llevar consigo-, y le dio estos consejos:¹⁰⁰

Ah, Ícaro, hijo amado,
que infelice naciste y desdichado,
pues te contemplo muerto
en esta torre que sirvió de puerto
tal vez al navegante 5
que cortando las olas de diamante
a fuerzas de sus brazos se movía
y a este castillo amparo le pedía.
Si mi industria no alcanza
con este ardid el logro a mi esperanza, 10
fortuna inexpugnable
que tan constante estás siendo mutable¹⁰¹
persiguiendo mi suerte,

⁹⁷ Dédalo da muerte a su sobrino Átalo, según Pérez de Moya: “Mató a su sobrino Attalo, que otros dicen Ealo, inventor de la rueda de los ollereros y de la sierra, por lo cual se pasó a Creta.” (p. 486).

⁹⁸ Subyace aquí la cuestión de distinción entre prudencia e ingenio. El ingenio utilizado para bien es prudencia, pero el hombre, aun siendo ingenioso, puede dejarse llevar para el mal siendo entonces imprudente. Sobre las cuestiones de la prudencia *vid.* Aubenque, *op. cit.* y Aurora Egido, *Las caras de la prudencia...*, *op. cit.*

⁹⁹ En los originales aparece la errata “Dadalo”.

¹⁰⁰ Historia de Dédalo y su hijo Ícaro (*vid.* nota al verso 111 de *El engaño en el vestido*): “Ícaro, habiéndose ejercitado en volar y viendo que podían imitar a las aves, comenzaron a alzarse sobre la tierra, como si fueran águilas. Yendo así bien altos, Dédalo amonestaba a su hijo diciéndole: Mira, hijo, te mando que vayas cerca de mí [...] porque si colares más alto el calor del Sol derretirá la cera con que están ayuntadas las plumas de tus alas; y si volares más bajo, las nieblas del mar te mojarán las plumas [...]. Ícaro, con la presunción de las alas, olvidado del consejo, desamparó a su padre y comenzó a volar alto; mas a poco se arrepintió porque el Sol ablandó la cera con la que las alas estaban plegadas, y forzosamente, y contra su voluntad, se dejó caer en el mar, que de su nombre de ahí en adelante se llamó Ycareo.” (Pérez de Moya, p. 487).

¹⁰¹ Nótese el juego de antítesis en el tópico de la mutable fortuna que se mantiene siempre constante en su mutabilidad.

Noche II

dame infelice muerte,
porque se diga ya con entereza 15
que cuando has de hacerme mal tienes firmeza.¹⁰²
Mi patria me negaste
porque a la infeliz muerte me obligaste
de Átalo, y me has traído
a Creta rigurosa¹⁰³ 20
para que por mis artes alcanzara
una aleve prisi3n que me acabara
porque le di a la reina un modo injusto
para cumplir su gusto
con un hermoso toro, 25
sin advertir de Minos el desdoro,
y porque di a Teseo,
obediente a un deseo,
un largo ovillo. Minos poderoso,
de la ofensa celoso, 30
aquí mi ingenio encierra y con prisiones
quiere borrar el lustre a mis blasones.
Advierte, Ícaro, agora
en el peligro que mi mal te llora,
que ya las voluntades 35
del todo despreciaron las lealtades,
pues aquel que más ruega,
cumplido su deseo, olvida y niega.
Ariadna a Venus aspirando ansiosa,
me pidió cariñosa 40
que a Teseo librara de la muerte,
y por hacer un bien perdí una suerte.
Supliquele el secreto¹⁰⁴
porque ignorara Minos mi osadía
y la ofensa mayor que hacer podía, 45
pero ella ha publicado
lo que por suerte instantes fue callado,
que es suerte muy constante
que calle una mujer solo un instante.
Mas la culpa mayor, hijo, no ha sido 50
haber desleal¹⁰⁵ a Minos ofendido,
sino fiar el secreto
de quien nunca lo guarda por decreto.
Poco mi ingenio vale
y a mi discurso poca fe le debo,¹⁰⁶ 55

¹⁰² Verso hipermétrico, dodecasilabo.

¹⁰³ Rima irregular. Estamos ante una silva en pareados pero este verso rompe el esquema métrico al no rimar con el anterior.

¹⁰⁴ Verso suelto que tampoco rima en pareado.

¹⁰⁵ Sinéresis en el grupo "ea" para que el verso no resulte hipermétrico.

¹⁰⁶ Verso suelto. La silva está plagada de irregularidades métricas y de versos sueltos. Una hipótesis podría ser que, por errores de transmisión del manuscrito, faltasen algunos versos aunque, analizando el sentido de las oraciones, tampoco parece muy probable. La presencia de tantos versos sueltos llama la atención y revela un manejo poco hábil de la métrica.

Noche II

pues quien de mujer fia,
no créditos de sabio merecía,¹⁰⁷
y la culpa es doblada
por ser mujer y verla enamorada.
Ya no la fe se observa¹⁰⁸ 60
y el agradecimiento se ha perdido,
pues no hay quien sepa ser agradecido
y quien favores hace desmerece,
pues tal vez le agradece
un beneficio hecho 65
de un generoso pecho
con un aleve agravio,
y así, prudente, considera, y sabio,
que el poderoso que favores hace
compra por su castigo 70
con cualquiera favor un enemigo.
Palabras lisonjeras
se usan ya muy de veras
y la palabra ya no satisface,
pues lo que más se dice, menos se hace, 75
y es tanta la cautela¹⁰⁹
de este mundo infelice,
que si algo se ha de hacer, poco se dice.
Muchos ofenden con risueño modo¹¹⁰
y con palabras dulces y verbosas, 80
ocultan el veneno sus labios
lisonjeando¹¹¹ tal vez con los agravios,
y tú verás en muchas ocasiones
que tiene más razones
quien menos razón tiene, 85
y así, en la lengua la malicia viene.
Por mis culpas alevos fui cautivo
en este sitio altivo
que cárcel afligida
de muros de cristal está ceñida, 90
donde hierros plateados¹¹²
resisten de las olas la costumbre
como el risco en la cumbre
la agitación de fuentes

¹⁰⁷ El tópico misógino de no fiar secreto alguno a una mujer es uno de los más repetidos en la literatura desde la Antigüedad clásica. Veremos los mismos argumentos en *La industria contra el peligro*.

¹⁰⁸ Nuevo verso suelto. La presencia de tantos versos sueltos entre pareados se justifica por la libertad que la silva ofrecía al poeta ya que no parece que falten versos puesto que no hay lagunas en el sentido del poema.

¹⁰⁹ Verso suelto entre pareados.

¹¹⁰ Verso que rompe la rima en pareado con el verso siguiente, como viene siendo habitual en esta silva que combina a gusto del poeta los pareados con versos sueltos.

¹¹¹ Nueva sinéresis en el grupo “ea”. Se repite de manera sistemática en este poema del parlamento de Dédalo, como sucede nueve versos más abajo con “plateados”.

¹¹² Verso suelto entre la rima en pareados.

que en miserables corrientes 95
 le dan un manso arroyo al verde prado,
 que por tener más vida está parado
 entre céspedes duros
 que a sus pasos de plata les son muros,
 rústico impedimento, 100
 lastre a su movimiento,
 de arena unida, ya del sol tostada,
 que de sus mismas aguas fue guiada.
 El arroyo ofendido,
 sin saber que su muerte ha dilatado, 105
 busca por donde huirse
 para no sujetarse ni rendirse.
 Después, rompiendo su embarazo leve
 con la cobrada fuerza, ya se mueve
 más ruidoso y gorjero,¹¹³ 110
 y va a su muerte entonces más ligero,
 hallando un río que, cristal del orbe,
 fuentes sepulta y arroyuelos sorbe.
 Tal vez, oh Ícaro amado,
 alguno pensarás que te ha agraviado 115
 porque tu paso acorta
 o tus acciones miserables reporta,
 y aquel es quien te advierte
 muchas veces la senda de la muerte.
 Ama a quien te reprehende tus acciones 120
 y no a aquel que te da buenas razones
 teniendo por tu gusto
 por cosa justa el hecho más injusto,
 que quien habla a medida del deseo,
 participar pretende en el empleo 125
 y su interés aleve
 a persuadir el mal siempre le mueve.
 Toma, pues, estas alas¹¹⁴
 que mi industria formó con muchas plumas
 de pocas muertas aves,¹¹⁵ 130
 que hemos de navegar este elemento
 en chalupa¹¹⁶ de pluma, olas de viento.
 Advierte con prudencia¹¹⁷
 el camino que sigo
 y ven siempre conmigo 135
 siguiéndome en el vuelo.
 No te acerques al cielo

¹¹³ **gorjero:** De gorjear. Variante no recogida en *D.A.* De “gorgear”: “Hacer quiebros con la voz o la garganta.” (*D.A.*, s.v.). Se forma a partir de “gorja”, que “es lo mismo que garganta.” (*D.A.*,s.v.)

¹¹⁴ Nuevamente verso suelto.

¹¹⁵ Verso suelto entre pareados.

¹¹⁶ **chalupa:** “Barco prolongado mayor que esquife o bote, el qual tiene dos árboles pequeños para el uso de las velas y suele tener seis u ocho remos por banda.” (*D.A.*, s.v.).

¹¹⁷ Verso suelto.

porque los rayos de Faetón dorado¹¹⁸
 desunirán la cera de tu pluma,
 ni propincuo¹¹⁹ a la espuma 140
 pases del aire el golfo riguroso,
 pues la niebla, con húmedos vapores,¹²⁰
 te mojará las alas con exceso
 y te vendrá a rendir el tosco peso.
 El medio elige ya, de mí guiado, 145
 y libre quedarás desta fatiga,¹²¹
 pues más dicha ha alcanzado
 el que naciendo con riqueza suma
 ni se vuela al cielo ni se va a la espuma,¹²²
 sino que el medio de vivir elige,¹²³ 150
 con esto no le aflige
 la fatiga y cansancio del gobierno,¹²⁴
 la ambición de riqueza
 ni tampoco le inquieta la pobreza,
 pues tiene con medida 155
 lo que pide su vida
 en su próspero estado,
 y así tú, con cuidado,
 siguirasme en el vuelo¹²⁵
 y verás cómo el medio siempre fijo, 160
 por no caer ni subir, constante elijo.
 Vuélvete, pues, ahora¹²⁶
 y te pondré con estas cuerdas fuertes
 las alas bien ceñidas
 porque de industria sirvan a dos vidas. 165

¹¹⁸ Verso suelto. **Faetón:** fue hijo del dios Sol (llamado también Apolo) y de la ninfa Climene. Faetón pidió a su padre guiar el carro celestial y “entrando en el carro y tomando las riendas en su mano, los caballos subieron por el aire [...] y como sintieron el carro no tener la carga acostumbrada, comenzaron a correr, desviándose a un lado.” Faetón, asustado, soltó las riendas, y los caballos de carro, recorriendo desbocados tan cerca de la tierra, iban quemando todo a su paso. Ante las plegarias venidas de la tierra, su padre envió un rayo contra Faetón “el cual del alma y del carro le privó; y Phaetón, cayendo ardiendo, fue a dar lejos de su tierra, en el río Eridano” (Pérez de Moya, pp. 241-247). En los poemas Faetón se utiliza como alusión al sol, así más adelante, en el poema siguiente: “cuando huye Faetón [sol]...” (verso 26).

¹¹⁹ **propincuo:** “Allegado, cercano, inmediato y próximo.” (*D.A.*, s.v.).

¹²⁰ Verso que rompe la rima en pareado con el anterior.

¹²¹ El verso queda suelto y el siguiente rima en pareado con el anterior.

¹²² Verso hipermétrico, dodecasílabo.

¹²³ Uno de los principios básicos de la prudencia ya desde la formulación aristotélica: elegir el justo medio entre dos extremos. El *aurea mediocritas* aparece formulado por Horacio y de ahí lo retoman los principales autores españoles de los Siglos de Oro como Fray Luis y Gracián. Este tema se trató anteriormente a propósito de la elección del medio entre la avaricia y la limosna (*vid. Noche I*, nota al pie 318). La emblemática, según vimos, recoge también el ideal de la dorada medianía (*vid. Alciato, Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.) y prólogo de Aurora Egido, Madrid, Akal, p. 118).

¹²⁴ Verso suelto.

¹²⁵ Verso suelto.

¹²⁶ Verso que no sigue la rima en pareado con el siguiente.

Admirados estaban todos mirando aquella subida torre en medio de aquel dilatado mar y aplaudiendo constantes el modo con que a la verdad Marcelo había dispuesto esta fábula en el breve destricto¹²⁷ de una sala. Atole, pues, Dédalo las alas, y mientras él se ataba las suyas, le habló así Ícaro:

Ya que la infeliz suerte
quiso, señor, traerte
a esta prisión a cuya hermosa cumbre
dispara por costumbre
el sol de luces rayos con reflejos, 5
pintando sombras cuando está de lejos,
y las de azogue alfombras
bordando lejos cuando está de sombras,
yo seguiré tu paso diligente;
ni al cielo transparente, 10
cristalino y sonoro¹²⁸
me llegaré atrevido,
ni a las olas del mar enfurecido
abajaré mi vuelo, 15
conque seguir recelo
tu camino seguro,
llevándote por muro
del peligro del viento,
sin que su movimiento¹²⁹
venza las alas con injerta pluma 20
ni atrevido presuma
ocuparnos la suerte,
que es felice embarazo a nuestra muerte.

Estando, pues, Dédalo fiado en sus alas, se arrojó a los aires y Ícaro le siguió con gallardo espíritu. Volaban delante de todos por la pieza sin poder discurrir ni saber el modo con que había dispuesto el arte aquella prodigiosa apariencia.¹³⁰ A poco trecho comenzó el imprudente mozo a levantarse hacia lo más sublime. Volvía Dédalo la cabeza y le decía: “Sígueme, no te acerques a los rayos del sol”, y a él, pareciéndole que no tenía peligro, -porque la mocedad no lo repara-, siempre iba prosiguiendo por el camino que no le convenía. Dédalo siempre le voceaba, aunque

¹²⁷ **destricto:** Variante no recogida en *D.A.* pero habitual en la época. Así: “¿quién es el que ha entrado en mi destricto y tan humilde azia nosotros viene?” (Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro apud CORDE*).

¹²⁸ Verso suelto.

¹²⁹ En todos los ejemplares aparece la errata “moviento”.

¹³⁰ Explicación de la apariencia de personajes que vuelan, como el grifo de la comedia *El príncipe de su estrella* (véase la acotación anterior al verso 1686 de esta comedia).

ya lo tenía por perdido. Al fin quiso tanto andar¹³¹ a subir que, separada la cera, cayó a la vista de todos en el mar que estaba artificiosamente en aquella sala formado, y Dédalo, llorando su muerte, fue siguiendo su camino y desapareció con aplausos de todos.¹³² Con esto se escondió el mar, quedando la sala del propio modo que antes de comenzar la fiesta estaba, sin que se conociera que allí había pasado tanta diferencia de artificiosas trazas. Marcelo, pues, conoció ya en los circunstantes deseo de que se comenzase la comedia y, habiendo sido de todos aplaudido, dio la orden, y así salieron a cantar unas damas de las que habían de representarla:

Belisa a la selva ya se retiró porque entre las flores viva sin temor.	
Arroyos y fuentes le hacen dulce son, que a la beldad todos sirven con amor.	5
Ya dejó la corte, dulce confusión, que escarmiento tuvo pues que la dejó.	10
Aquí será reina del ave y la flor porque su hermosura los avasalló.	15
Allá, aunque era noble, si el amor pasó, todo fue cuidados y libertad no.	20
La hermosa carrasca luego se estendió por cubrir su rostro si la ofende el sol.	25
A los campos sale cuando huye Faetón, que no es buen imperio cuando hay reyes dos.	
En los montes sigue la fiera veloz,	30

¹³¹ En todos los ejemplares aparece “anclar”, que es una errata frecuente por uso de dos caracteres para una única letra (“andar”).

¹³² Termina aquí el conjunto de apariencias que han configurado el drama mitológico intercalado en medio de la narración como si de otra obra teatral se tratase. En este caso, la representación de las fábulas mitológicas se ha tratado de una tragedia al más puro estilo griego, como muy bien desvela el desenlace de esta última apariencia. La tragedia mitológica es el contrapunto ideal a la comedia al más puro estilo del arte nuevo, como es la comedia de enredo amoroso de capa y espada que se va a representar a continuación en la velada.

Noche II

y ella, hermosa, mata,
pero fiera no.
Con Mengas y Giles¹³³
tiene lindo humor,
porque la llaneza 35
rinde el corazón.
Los brutos le buscan
y alguno murió
mejor de sus ojos
que no de su arpón.¹³⁴ 40

Entráronse pues, las damas, y luego salieron a representar la comedia que Marcelo para esta ocasión había compuesto, y es la siguiente:

¹³³ Son nombres habituales de villanos, según testimonian algunos documentos, como el anónimo de 1303 titulado *Becerro de visitaciones de casa y heredades* (Ángel Barrios García (ed.), Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981, párrafo 19), en el que se citan muchas personas con esos nombres y diferentes apellidos: “Gil Fortún e Menga Viceynte en otra tierra obrada y media”. La abundancia de estos nombres entre villanos hace que se hagan tópicos, especialmente en refranes y poemas de carácter burlesco y satírico, como el las medievales Coplas de la Capilla o de Gil y Menga (así lo recoge Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio) en su estudio *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p. 32). (Resulta interesante consultar la frecuencia de aparición de estos nombres en las distintas épocas que ofrece el *CORDE*).

¹³⁴ Este poema a modo de loa reduce el aire trágico con el que concluían la serie de apariencias mitológicas y anticipa el ambiente cómico y de enredo amoroso de la comedia.

COMEDIA NUEVA

LA INDUSTRIA CONTRA EL PELIGRO

Hablan en ella las personas siguientes:

Don Fernando

Leonido, criado

El Conde

Aurora, dama hermana del Conde

Don Diego de Luna

Isabel, dama hermana de don Fernando

Don Juan, padre del Conde

Julia, criada

Cascabel, gracioso

Inés, criada

JORNADA PRIMERA

Sale Aurora y don Fernando y Julia con mantos, y Cascabel, criado

AURORA	No me sigas, don Fernando.		
FERNANDO	Es en vano tu porfía.		
AURORA	Es grande tu grosería.		
FERNANDO	Quien firme te está adorando, bella Aurora, no te ofende.		5
AURORA	Pero mi hermano volvió esta esquina; él se paró.		
CASCABEL	¡Qué va que mi amo pretende que agora lo encuentre el Conde!		
AURORA	Él se allega, ¡qué pesar!		10
FERNANDO	Mas yo te sabré sacar* de este riesgo.		
	El rostro esconde en este atrevido velo, que, aunque lustroso borrón, tiene el altivo blasón de poder cubrir al cielo,* y vete a casa, que agora tu peligro evitaré.		15
AURORA	Huyendo me libraré, pues soy de tu sol aurora.		20
	<i>Vase</i> *. <i>Sale el Conde</i>		
CONDE	(Estorbo a mi intento hallé.)	<i>Aparte</i>	
FERNANDO	¿Conde?		
CONDE	¿Amigo don Fernando?		
FERNANDO	Turbado vais.		
CONDE	Voy penando, pero después volveré a deciros mi pesar.		25
	Dejadme agora.		
FERNANDO	Esperaos.		
CONDE	Ea, dejadme, apartaos.		
FERNANDO	De aquí no habéis de pasar.		
CONDE	En vano es vuestra porfía.		
CASCABEL	(Ellos riñen, ¿cuánto va? Mi espada en aceite está	<i>Aparte</i>	30

* 11 Este verso falta en los originales, y así lo indica la fe de erratas. No obstante, en los ejemplares manejados el verso siguiente “de este riesgo” está puesto en boca de Aurora, lo cual es un error, puesto que parece más lógico interpretar que el que va a “sacar de este riesgo” a Aurora sea Fernando.

* 16 Aparece la misma imagen del borrón del cielo en la comedia *Cómo se engaña el demonio* (vid. nota al verso 1143). Es muy frecuente esta semejanza entre el negro velo que cubre el rostro y la oscura nube que tapa al sol (vid. *infra* nota al v. 132).

* *Acot.* 21 En el original la acotación “*Vase*” aparece a continuación de la intervención de don Fernando anterior a la de Aurora pero no tiene sentido ya que el personaje que abandona la escena es Aurora, por lo que he optado por situarla después de su parlamento.

II, *La industria contra el peligro*

	untada* para este día.)		
FERNANDO	Advertid, que yo os lo ruego.		
CONDE	(Así mi sospecha crece.)	<i>Aparte</i>	
FERNANDO	Si mi súplica merece		35
	que os esperéis...		
CONDE	(Ardo en fuego.)	<i>Aparte</i>	
	Mas decidme la razón		
	que para esto habéis tenido.		
FERNANDO	No haberme parecido		
	que de pendencia ocasión		40
	teníais, y con cuidado		
	ahora os hice esperar		
	por quitaros un pesar		
	y escusaros un enfado.		
CONDE	¿Quién os lo ha dicho?		
FERNANDO	El color,		45
	que lo purpéreo* escondiendo		
	quedose en blanco diciendo		
	sin voces vuestro furor.		
	(Aurora ya se ausentó,	<i>Aparte</i>	
	dejarle pasar importa.)		50
CONDE	Mal mi pesar se reporta.		
FERNANDO	Pero ya el color volvió		
	a su ser y así podéis		
	iros, Conde, sin pesar,		
	que no os dejaré pasar		55
	nunca si reñir queréis.*		
CONDE	Pues si me habéis dicho ya		
	que no pase con cuidado,		
	¿cómo sabréis que el enfado		
	ahora le evitará?		60
FERNANDO	Conocilo en el color,		

* 32 La espada se untaba en aceite para impedir que se oxidara y para que fuera más fácil desenvainar rápidamente llegado el caso de la pelea. Para estas cuestiones sobre el cuidado de las armas en la época *vid.* Luis Pacheco de Narváez, *Llave y gobierno de la destreza, una filosofía de las armas*, ed. de Fernando Fernández Lanza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1991 y Enrique de Leguina Vidal, *La espada española*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1914.

* 46 **purpéreo**: Alterna con la forma purpúreo en otras partes de la comedia. Debido a la frecuente variación vocálica en la lengua de la época no lo considero errata. Se registra esta variante en comedias como *La lepra de Constantino* (1717) de Calderón: “y cogiendo el purpéreo candor en vasos [...]”.

* 56 Fernando juega continuamente a la provocación del colérico Conde, pues este aparece ya en escena con ganas de reñir. Según la medicina antigua, el exceso de un humor, en este caso el colérico, era considerado como enfermedad y como tal se presenta el Conde, con el rostro pálido (v. 61 a 64). Cuando pasa la ira y se le templan los humores recupera la salud y, por consiguiente, el color del rostro. Todas estas teorías sobre los humores, tomadas de la medicina antigua (Hipócrates y Galeno fundamentalmente), las desarrolla Huarte de San Juan en el *Segundo Proemio* (1594) de su *Examen de ingenios* (*op. cit.*, pp. 166-183). El comienzo de la obra, así como el resto del argumento (juego entre el honor de los amantes y hermanos y equívocos al ir oculto el rostro) recuerdan mucho a *La dama duende* de Calderón, es especial en este pasaje, en el que también se juega con el sentido de los humores cuando Cosme entretiene en la calle a un Luis con ganas de reñir, para que no descubra a la dama embozada, Beatriz, que acaba de salir de escena: “LUIS: “No voy ahora con flema./ (*Detiénele.*) COSME: Pues si flema ahora os falta,/ yo tengo cantidad della,/ y podré partir con vos./ LUIS: Apartad. [...] ¡Vive Dios, que sois pesado,/ y os romperé la cabeza,/ si mucho me hacéis...!” (*op. cit.*, p. 10).

II, *La industria contra el peligro*

	pues cuando blanco lo vi, vuestro enfado presumí y advertí vuestro furor.		
	Pero agora ya colijo que no lo habéis de tener, pues vuelto el rostro en su ser que le dejasteis me dijo, y solo en esta mudanza conocí vuestro furor,		65
	pues quien me dijo el rencor ya me ha dicho la templanza. Decís bien. Guardeos* el cielo.		70
CONDE FERNANDO CONDE	Id con Dios. (Mi hermana fue, pero yo apenas sabré si fue verdad mi recelo.)	<i>Aparte</i>	75
	<i>Vase</i>		
CASCABEL	¿Este Conde sospechoso, discreto, Fernando, fue?		
FERNANDO	Sí, Cascabel.		
CASCABEL	Yo creeré que se fue un poco celoso.		80
FERNANDO	Él supo disimular.		
CASCABEL	Tú se la hiciste beber.*		
FERNANDO	Sin venirse puede hacer al más valiente esperar.		
CASCABEL	Yo te aseguro, señor, que si sacaras la espada, que a la primera estocada de mi brazo y mi valor cayera muerto a mis pies.		85
FERNANDO	Eres necio presumido.		90
CASCABEL	Soy valiente y muy temido, y tan magnánimo es mi esfuerzo que si te viera por aquestas fantasías sacar la espada...		
FERNANDO	¿Qué harías?		95
CASCABEL	Sacarla.		
FERNANDO	¿Y después?		
CASCABEL	Huyera.		

* 73 **Guardeos:** Sinéresis, como sucedía en la comedia anterior, en palabras muy repetidas como “Teodora”, “Guardeos”, “Leonido” o “reales”.

* 82 **se la hiciste beber:** “Dársela a beber” es “phrase métaphorique pour exprimer que uno en vengeance, y por satisfacer su agravio, o perjuicio recibido de otro, le procuró y dispuso con arte algún sinsabor, disgusto, u desazón, de calidad que le hizo inquietar y alterar, y le disgustó.” (*D.A.*, s.v. beber). Con la expresión “tú se la hiciste beber”, Cascabel hace referencia a cómo Fernando ha sabido jugar con el Conde. La expresión “hacer beber” o “dársela a beber” es similar a la expresión “hacérselo tragar” que aún hoy se utiliza.

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	Se conoce tu valor, pues aún no sabes hablar* .	
CASCABEL	Antes quien sabe callar es el valiente mejor.	100
	Pero digo, ¿y esa Aurora que sigues enamorado* , te adora?	
FERNANDO	Es escusado preguntarme si me adora, pues que siempre la nobleza que se ha empeñado en querer sabe bien corresponder con el amor y fineza.	105

Salen al paño doña Isabel y Inés con mantos

ISABEL	(Hoy de casa, Inés, salimos sin que lo sepa Fernando.	110
INÉS	Pues muy bien vamos andando pues con él al punto dimos.	
ISABEL	Cúbrete agora.)	
CASCABEL	Señor, Aurora vuelve ahí a hablarte.	
INÉS	(¡Que así quieras arriesgarte!	115
ISABEL	Calla, y muestra más valor.)	
FERNANDO	Bella luz, Aurora bella, que en ese oscuro arrebol ocultas brillante al sol para que luzc[a]* una estrella,	120

* 98 Hay un juego latente en estas palabras. El valor es una cualidad mayor en jóvenes, que son más arrojados, mientras que la vejez sería una edad más sabia y prudente (para estas cuestiones de las cualidades asociadas a la edad *vid.* Aurora Egido, “Las caras de la prudencia” en su libro *Las caras de la prudencia...*, *op. cit.*, pp. 91-116). Al decir que Cascabel no sabe hablar, se produce un juego de palabras. Por un lado el criado, como es característico, usa un registro vulgar y, por tanto “no sabe hablar” correctamente (como se mostrará en varios pasajes de la comedia en los que se aprecia lo inapropiado de su lenguaje), pero, además, el no saber aún hablar es propio de niños, que en su inocencia y escasez de sabiduría se muestran más imprudentes y arrojados, como Cascabel, hecho por el cual Fernando “conoce su valor”. El criado queda, por consiguiente, un tanto ridiculizado al ser caracterizado por su amo como un niño, aunque él mismo demuestre su agudeza en la pronta e ingeniosa réplica “antes quien sabe callar/ es el valiente mejor”.

* 102 Entiéndase “a la que sigues (persigues) enamorado”. Es un uso peculiar del “que” como relativo en expresiones en las que se elide la preposición por cercanía del antecedente. *Ken.* (pp. 188-192) recoge los valores de “que” como relativo en estos casos en los que sería más habitual encontrar “cual” o “quien”. Para Alvar y Pottier (*Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1993, p. 138), este uso del “que” en lugar de “quien” y con ausencia de preposición se justifica por razones etimológicas (del *quēm* latino): “en el habla popular, *que* cubre con frecuencia el campo semántico de *quien*, en España («aquel hombre viejo *que* [‘a quien’] le di un achuchón», Granada) y en América [...]”. Esta estructura se repite en otros pasajes de la comedia: “Esta es la lóbrega estancia/ que [‘en la que’] entre ricas bordaduras/ espera el amor su dicha” (versos 464-466).

* 120 Errata que se presenta en todos los ejemplares, en los que falta la a de “luzc”. Lo mismo sucedía líneas más abajo con “cielo”, donde falta la o (*vid.* apartado dedicado a las erratas) en todos los ejemplares, aunque esta última es una errata indicada en la fe y que, tal y como allí se indica, ha sido corregida al hacer la transcripción por “yelo”.

II, *La industria contra el peligro*

	no con infelice suerte vuelvas a mirarme agora, pues cuando sale el aurora lágrimas el yelo vierte.	
	Y así en ese obscuro velo con apacibles enojos, con el llanto de tus ojos se abre de perlas el cielo.	125
	Ya, obedeciendo, detuve al Conde y, si tú eres sol, rompe ese negro arrebol, pues se ha pasado la nube.*	130
ISABEL	(Inés, ¿qué es esto?	
INÉS	Señora,*	
	con otra ha pensado h[a]blar.*	
ISABEL	La voz tengo de mudar por librarme dél agora.) No tengáis por grosería, Fernando, el estar así,* que hay ocasiones aquí forzosas.	135
CASCABEL	(Rara porfia.)	140
FERNANDO	De todos modos, mi bien, dichas mirándote gano.	
ISABEL	(¡Oh, qué bien sabe mi hermano enamorar!)	<i>Aparte</i>
CASCABEL	Yo también,* Julia, te adoro constante.	145

* 132 Nuevamente se repite la imagen del rostro de la dama (con el juego de palabras que supone a su vez que esta se llame Aurora), como el sol, que es tapado por la nube o negro borrón del velo dejando en este caso visible uno de los ojos al que se refiere como “estrella”. El juego “Aurora”, con su empleo como nombre propio y común se repite en varios lugares de la comedia (cfr. v. 354).

* 134 Falta el carácter en todos los ejemplares manejados.

* 138 Se refiere al hecho de ir tapada con el manto. Las tapadas eran un personaje muy característico de las comedias de capa y espada: “The black cloak worn at night, the hat pulled down over the face, the wearing of mask by men and women, the mantillas and cloaks of the actresses- all these are necessary adjuncts to the plots that turn so often on the misleading nature of appearances.” (J.E. Varey, “The Use of Costume in Some Plays of Calderón” en *Calderón and the Baroque Tradition*, Kurt Levy (ed.), Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, p. 111). El uso de mantos para los enredos nocturnos también cumplía la misión de indicar al público que la acción transcurría de noche, ya que las obras se representaban a plena luz del día: “The mention of black cloaks suggest a fourth conventional use of costume: to signal to the audience the time of day at which the action they see before them is supposed to be taking place. The plays of *enredo*, in particular, depend upon confusions in the dark night.” (*ibid.*, 112). La práctica de las damas de salir de casa de noche, ocultas bajo los mantos, debió ser habitual en la época. Matías de Aguirre refleja esta realidad en la *Navidad de Zaragoza*, en donde relata cómo las tapadas acuden a la fiesta del palacio de Coso. Quevedo satiriza a las tapadas en el romance *Confesión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres*, con motivo de una de las disposiciones que hubo en el siglo XVII (la última de 1639) contra esta práctica en la que se obligaba a “todas las mujeres, de cualquier estado y calidad que sean, anden descubiertos los rostros, de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que de ninguna suerte puedan tapar el rostro en todo ni en parte con mantos ni otra cosa” (*apud* Quevedo, *Poesía original completa, op.cit.*, p. 738).

* 144-145 Todo el parlamento que comienza aquí entre Inés y Cascabel es en aparte respecto a la conversación entre Fernando e Isabel.

II, *La industria contra el peligro*

INÉS	Yo le quiero, pero quiero...	
CASCABEL	¿Qué quieres? Si no es dinero, pide, porque no hay amante en este tiempo mendigo que no diga a quien adora que pedir desenamora,* que el ruego es grande enemigo, la súplica es interés, y finalmente verás que aquel que te ofrece más y el que cada día ves es el que menos dará, pues hay quien dice, aunque ama, que, si le pide su dama, todo el amor se le va, y que dice bien infiero, pues en tan grave rigor, siempre, aunque firme, el amor se va detrás del dinero.	150 155 160
INÉS	Sois ya tan interesados los hombres, que es menester pediros para comer.	165
CASCABEL	Los tenéis tan apurados con vuestro loco interés, y tan necias os mostráis, que en Zaragoza pasáis muchas con un mal francés*. Pero podéis escusar ese tan difícil medio, pues para hallar un remedio primero os hacen sudar, y el francés es un tirano*	170 175

* 151 Las mujeres pedigüeñas son un tópico en la literatura de la época. Quevedo las ridiculiza en su poesía satírica, como reza el último verso de su poema titulado *Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas*: “y muerta pide, y enterrada engaña”. La misma crítica misógina aparece en el soneto *A una roma, pedigüeña además* o en las letrillas *La morena que yo adoro/y más que a mi vida quiero,/ en verano toma el acero/ y en todos los tiempos el oro* y *Vuela, pensamiento, y diles/ a los ojos que más quiero/ que hay dinero* pero sobre todo, en los romances *Quejas al abuso de dar a las mujeres* y *Significa su amor a una dama y procura introducir la doctrina del no dar a las mujeres* (vid. Quevedo, *op. cit.*, pp. 519, 558, 667, 673, 793 y 803 respectivamente). También está presente este reproche al vicio femenino de pedir en Andrés de Uztarroz en su *Universidad de amor y Escuela del interés* (*op. cit.*).

* 171-175 **pasar en Zaragoza con un mal francés**: Además del localismo, presente en otras partes de esta comedia, como cuando cita la calle del Coso (v. 215) o el Ebro (v. 370), nótese la expresión “mal francés” para referirse a la sífilis, enfermedad conocida en la época como buba o bubas: “Enfermedad bien conocida y contagiosa, llamada también mal Francés, y Gálico, porque (según algunos) la contraxeron los Franceses, quando entraron en Italia con el Rey Carlos Octavo, por medio del comercio ilícito que tuvieron con las mugeres de aquel País; pero otros dicen haverla padecido los Españoles en el descubrimiento de las Indias, también con el motivo del trato inhonesto, que freqüentaron con las mugeres de aquellas Regiones. Lo cierto es ser enfermedad sumamente antigua, cuyo conocimiento llegó a unas Provincias mas tarde que a otras, y que por indecente, ninguna quiere confessar haver sido la primera a sentirla y comunicarla.” (*D.A.*, s.v. bubas). El remedio para curar la enfermedad era “sudarla” (sudar todo lo posible para expulsar el mal). Juega en el verso con el significado de esta expresión que bien podría interpretarse como que las mujeres se conforman con un hombre francés.

II, *La industria contra el peligro*

	que publica vuestra mengua, mas siempre gana en la lengua lo que pierde con la mano.	180
INÉS	Estás, Cascabel, muy loco, siendo siempre interesado.	
CASCABEL	Estoy muy enamorado, pero tengo, Julia, poco. (Parece que Julia está mudada de pensamiento.)	185
INÉS	Yo sin que des un sustento constante te querré ya, porque no estimo el dinero.	
CASCABEL	Eso no lo puedo creer, que no hay quien llegue a tener amor sin tomar primero. Y cuando entre sí se ensaya para cumplir su pasión, importa la ejecución sin que el dinero se vaya.	190
INÉS	Los hombres exageráis las cosas con mucho extremo.	
CASCABEL	Yo siempre que os hablo os temo, y es porque no me pidáis.	200
FERNANDO	Tu hermano muy diligente viene por la calle agora, mas no receles, Aurora, este peligro presente, que con muy estraño modo te evitaré este pesar, y que viéndote mirar te pienso librar de todo.	205
ISABEL	Con tu amor estoy segura.	210
CASCABEL	¡Otra tenemos, por Dios! Aquí se matan los dos y harán una gran locura.	

Sale el Conde y Leonido, su criado.

CONDE	A doña Isabel miré agora el Coso pasar.	215
LEONIDO	Y que se llegó a encontrar con su hermano* recelé.	
FERNANDO	El manto al punto te quita,	

* 177 Subyace en estos versos un desprecio hacia los franceses (visible igualmente en v. 1830-1834) explicable posiblemente por la presencia de franceses en Zaragoza durante la época en que Aguirre redacta su obra. La inmigración francesa en Aragón fue una constante durante los siglos XVI y XVII (vid. Christine Langé, *La inmigración francesa en Aragón: siglo XVI y primera mitad del XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993).

* 217 Todos los ejemplares originales presentan el error "hermana". Debe ser masculino, ya que sospecha que Isabel se encontró con su hermano Fernando.

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL CONDE	no me hagas ser descortés. (Él hace el paso al revés.) Fernando, el furor limita; no con las damas grosero seáis agora y porfiado, que dar a damas enfado no es acción de caballero.	220 225
FERNANDO	Curiosidad solo ha sido, Conde, de saber quién es, que sin ser hoy descortés quise mostrarme atrevido.	
CONDE	Dejadla pasar, Fernando, no agora la detengáis.	230
FERNANDO ISABEL	Idos pues, ¿a qué esperáis? (Ya estaba, cielos, penando.)	

Vase

FERNANDO CONDE	Palabra no respondió. ¿Cómo responder podía, si vos con tal tiranía la tratáis agora?	235
FERNANDO	Yo	
CONDE	cosa no la dije alguna, sino que hay raras mujeres. Si conocerla quisieres, fácil será, pues a una puerta vive de la mía, con lindo porte de casa.	240
CASCABEL	Más cerca está, pues que pasa dentro della todo el día.	245
FERNANDO	No deseo conocerla, Conde amigo, de verdad, que solo curiosidad fue el querer reconocerla.	
CONDE FERNANDO CONDE	Guardeos, don Fernando, el cielo. Idos, Conde. (Así evitar pude a Isabel un pesar.)	250

Vase

FERNANDO	¿Hay hombre de más recelo? ¿Pero si ha sido ficción del Conde esta, Cascabel?	255
CASCABEL	Sí, señor, porque yo dél creeré cualquiera traición.	
FERNANDO	Ella se libró y así podrá negar que ella fue.	
CASCABEL	Yo, señor, de cierto sé	260

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	que no habrá ruido por ti, mas no creyó mi temor que del Conde te libraras. Cascabel, son cosas raras. Todo es dicha de mi amor.	265
CASCABEL	Grande día se ha pasado con regocijo y pesar.*	
FERNANDO	Se suele a veces juntar el gusto con el enfado. Y pues que la noche obscura, con pardo y obscuro velo pone volantes al cielo y mi dicha me asegura, vamos a gozar, amor, de la noche.	270
CASCABEL	Ya te sigo, que siempre he sido contigo duende de muy lindo humor.	275

Vanse y salen don Diego de Luna y Julia, criada

DON DIEGO	Ya que la noche obediente en su carrera nocturna en pirámides de luto formó invisibles colunas que el viento en nieblas convierte y en pardas nubes la luna, espero mirar la aurora,* pues quien de noche la busca es forzoso que la vea antes que Faetonte* luzca.	280
JULIA	Don Diego de Luna, en mucho te empeñas.	285
DON DIEGO	Entra, ¿qué dudas?	
JULIA	El paso libre te ofrezco.	290
DON DIEGO	¡Oh, cuánto te debo, Julia!	
JULIA	Sabe el cielo que quisiera gozaras de la hermosura de Aurora, mas don Fernando está celoso, que nunca	295

* 267 Acotación temporal explícita en boca del personaje, en concreto del gracioso, lo que suele ser habitual en todas las comedias (cfr. en la comedia *Cómo se engaña el demonio*, nota al pie v. 880).

* 284 Se repite una vez más el juego con la “aurora” como nombre común y propio que ya había aparecido en el v. 132 y que vuelve a estar presente más adelante en el verso 354.

* 287 Faetonte es el dios griego Faetón (Pérez de Moya, pp. 241-247. *Vid. Noche II* nota al pie 118). Faetón se cita en numerosas obras literarias: “¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol su padre!” (Cervantes, *Don Quijote*, *op. cit.*, p. 961). Es una metáfora muy manida para hablar del sol al amanecer o al atardecer. Las más famosas descripciones del amanecer tópicas en toda la tradición grecolatina son las del *Quijote*: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...” (*ibid.*, p. 46).

II, *La industria contra el peligro*

DON DIEGO	le deja libre las horas porque los tiempos le cumplan. Atrevido seré tanto, que a pesar de sus injustas visitas seré su dueño.	300
JULIA	Dios te dé buena fortuna.	
DON DIEGO	Si amor me mueve, ¿qué espero? ¿Qué aguardo si amor me ayuda, si esta luz que sin sol luce tanto me hiere y deslumbra? ¿Qué mucho* que ciego amante me arroje esta noche oscura a la dicha de una estrella o a la estrella de mi luna*? ¿Quién porfía que no vence y quién vence que no acuda al logro de la ocasión en sus pasiones confusas?	305
JULIA	No, pues, don Diego, te admires, que mi señora no sufra tus finezas, tus halagos, tus pasiones, tus ternuras, tus amores, tus paseos, pues no hay cosa más injusta que pretender a quien tiene empeñada su hermosura.	315
DON DIEGO	Suspende, Julia, la lengua. ¿Cómo mi esperanza frustras cuando en tus trazas me ofreces posesión de mi ventura? No quieras darme la muerte, pues que no hay pena más cruda que en la esperanza de amor hacer la esperanza nula.	320
JULIA	Don Diego, mucho te debo, y aunque mi osadía es mucha, podrás conocer agora este peligro que buscas, que quien antes mira el riesgo se empeña con más cordura. Silencio solo te pido, porque, callada la culpa, nunca llega a ser agravio ni pena llega a ser nunca.	325
	Pero te aviso que adviertas cómo al riesgo te aventuras,	330
		335
		340

* 306 **¿Qué mucho...?:** Es una expresión habitual en oraciones interrogativas, al igual que “¿Qué tanto que...?” (*Ken.*, p. 162).

* 309 Nótese el juego de significados con “luna”, apellido de Don Diego, que se repite también más adelante (cfr. v. 1666).

II, *La industria contra el peligro*

	que de empeños que se ignoran, ansiosas penas resultan.	
DON DIEGO	Ya sé que el empeño es grande y aunque mi dicha no cumpla, siempre el blasón del intento esmalta mi sangre augusta, pues es gloria el empeñarse y el conseguir es ventura.	345
JULIA	En este cuarto podrás esperar.	350
DON DIEGO	Amante luna, [*] entre tus sombras opacas, pálidamente difusas espero mirar la aurora que entre la madeja rubia del oriente de sus ojos perlas de aljófár [*] sacuda. Mas si me mira constante en menguante, mi ventura querrá que crezca a su vista, pues aún en el cielo nunca, si no es que en menguante sea, se ven la aurora y la luna.	355
JULIA	Entra, don Diego, conmigo.	
DON DIEGO	Ya sigue el ánimo y duda si a este amante atrevimiento prevendrá el amor disculpas.	360
		365

Éntranse y sale don Fernando y Cascabel

FERNANDO	Ya, Cascabel, en la calle estamos de la hermosura mayor que el Ebro introdujo en las pasiones augustas. Ya mi dicha solicitan las nubes, porque confusas corren ellas y parece que va corriendo la luna para prevenir al sol, que en orientales espumas nacerá de Ebro la Venus, la aurora de su luz rubia. Ya el furioso Noto [*] ofrece	370
		375
		380

* 351 En todos los ejemplares manejados aparece “Amante Julia”, pero por el sentido de los versos siguientes, debe tratarse de un error por “luna”, el cual enmiendo.

* 357 Las perlas tienen forma de aljófár, es decir, asemejan una gota de agua o lágrima.

* 380 **Noto:** Junto a Céfiro, es uno de los vientos presentes en la rosa de los vientos. Era el viento del sur: “Uno de los quatro vientos cardinales, que es el que viene de la parte del Mediodía, según la división de la rosa náutica en doce vientos, y en veinte y quatro según los antiguos. Lámase también Austro.” (*D.A.*, s.v.). Aparece citado, junto a Céfiro, otro de los vientos que, personificado, es protagonista de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón: “dejo aparte el horror del terremoto,/ en cuya lid la cólera del Noto/, de

II, *La industria contra el peligro*

	dicha grande a mi fortuna, pues ruidoso y alterado rompe las peñas más duras, repelando en las montañas de un fresno la greña inculta para templar mis incendios y dilatar mi ventura. Y también las dulces aves, laudes* parleros de pluma,* señas dieron a los oídos* que el aurora más augusta nacerá en purpúreo oriente con pabellones de espuma que en la holanda del vestido, lino abate y cambray suda* . ¿Adónde estamos, señor? Mira que el cielo se enluta de una rebozada nube y las estrellas ocultas amenazan mil desdichas, pronostican recias lluvias. El cielo miro y no sé por dónde me voy.	385
CASCABEL		390
		395
FERNANDO CASCABEL	¿Qué dudas? La calle en que estoy, señor, que está mi vista confusa.	400
FERNANDO CASCABEL	¿En las señales no estamos? Malas señales me anuncia esta calle, pues si voy por ella esta noche oscura yo quedaré señalado.	405
FERNANDO	Estos empeños procura mi amor, porque en pago de ellos logré felices fortunas.	410

tierra y mar con dos violencias sumas,/ los riscos postra, eleva las espumas” (*op. cit.*, p. 138). Este viento tiene una presencia importantísima en todo el lenguaje gongorino puesto que aparece en la *Soledad primera*: “Del siempre en la montaña opuesto pino/ al enemigo Noto” (Góngora, *Poesía selecta... op. cit.*, p. 253). En este caso, puesto que se localiza a orillas del Ebro, podría identificarse el Noto con el Cierzo (al que cita en otros lugares).

* 389 “laudes” presenta sinéresis, la cual aparece indicada mediante la ausencia de la tilde en la transcripción.

* 389 Alusiones como esta a “laudes parleros de pluma” son muy frecuentes en el lenguaje gongorino, tal y como demuestra Dámaso Alonso en su obra *Góngora y el gongorismo en Obras Completas*, Vol. VIII, Madrid, Gredos, 1984, en donde señala alusiones frecuentes a las aves (pp. 143-149), a los laúdes y las abundantes metáforas para el plumaje y las plumas (pp. 173-174).

* 390 Se hace diptongo en “oídos” ya que si no el verso resulta hipermétrico.

* 395 **holanda en el vestido/lino abate y cambray suda**: La voz “holanda” para designar tela ya había aparecido en la primera comedia (cfr. nota al pie del v. 282 de *El engaño en el vestido*). “Abatir” es un verbo muy frecuente en el lenguaje gongorino. Ha de entenderse que “abate” el lino en la “holanda del vestido” y “suda el cambray”. El cambray es “cierta tela de lienzo mui delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díxose assí por haver venido de la Ciudad de Cambray, donde por lo regular se fabrica.” (*D.A., s.v.*).

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	¿Los empeños ya pasados lograrás?	
FERNANDO	Sí.	
CASCABEL	Pues escucha	415
	un cuento que se me ofrece*	
	de indulgencias. Un cura	
	de una ciudad de Aragón	
	fue recogiendo las bulas	
	desde el año de catorce	420
	hasta el de cincuenta, y juntas	
	en un bolsón las tenía	
	por indulgencias suyas.	
	Faltáronle los dineros	
	por ciertas desenvolturas	425
	y pensando su remedio	
	sacó las treinta y seis bulas	
	que guardaba su codicia.	
	Llevolas con tanta industria	
	a casa de un mercader	430
	y le dijo: “Cada una	
	dos reales, señor, me cuesta.	
	Mi necesidad es mucha.	
	Déjeme cuarenta reales	
	y en prenda tome las bulas,	435
	que yo volveré por ellas	
	antes que se hagan difuntas”.	
	El mercader, enfadado,	
	le respondió: “Señor cura,	
	guárdelas para otro año,	440

* 416-445 El cuento que aquí se relata del cura y las indulgencias es de fuente desconocida. No se recoge en la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz (Zaragoza, 1646) (M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.), Barcelona, Crítica, 1997), ni es ninguno de los cuentos utilizados por otros autores como Lope o Calderón en sus obras, según los estudios de Maxime Chevalier en su libro *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1975). Tampoco aparece en las siguientes colecciones de cuentos consultadas: Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, ed. de María Jesús Lacarra y traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, 1980; Timoneda, *Obras. El patrañuelo. Sobremesa y aviso de caminantes. El buen aviso y portacuentos*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1957; Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972; Joaquín Díaz y Maxime Chevalier, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1983; Antonio Lorenzo Vélez, *Cuentos anticlericales de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1997; Juan Rodríguez Lasierra, *Cuentos, recontamientos y conceptillos aragoneses*, 2 vol., Zaragoza, Librería General, 1979 y Carlos González Sanz, *Catálogo tipológico de cuentos folclóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996. Otra posibilidad es que Aguirre inventase el cuento a partir de algún dicho o sentencia, pero tampoco he podido localizar la posible fuente en *Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia (1549)* de Hernán López de Yanguas (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1953). La inserción de cuentos, que muchas veces estaban estrechamente relacionados con refranes o sentencias populares, era práctica habitual en el teatro del Siglo de Oro, entre autores como Lope o Calderón (para todas estas cuestiones es fundamental el libro de Maxime Chevalier, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, en especial los capítulos dedicados a “Cuentos tradicionales en el Siglo de Oro” (pp. 21-22), “Cuentos folclóricos en el teatro de Lope de Vega” (pp. 135-145) y “Comedia lopesca y cuento folclórico” (pp. 147-152). El hecho de que no se encuentren las fuentes de estos cuentos puede explicarse, como hace Chevalier (*ibid.*, p. 21) en que algunos de ellos formaban parte de la tradición oral del Siglo de Oro.

II, *La industria contra el peligro*

	porque este ya no se usan”.	
	Conque el cura se volvió a su casa con angustias sin que lo gracioso en él fuera provecho y disculpa.	445
	Tú, señor, dices agora que los peligros que sufras en los años de galán te servirán de ventura; y yo digo es necesidad,	450
	como la de este, la tuya, pues los favores que se hacen se pasan como las bulas.	
FERNANDO	Basta, necio, pues la puerta abierta alienta a mis dudas y admiro que tantas dichas vengan en un tiempo juntas. Sígueme.	455
CASCABEL	Temblando voy.	
FERNANDO	Ya subimos.	
	<i>Dan una vuelta por adentro*</i>	
CASCABEL	Pero a oscuras.	
FERNANDO	No hagas ruido.	
CASCABEL	Es imposible, pues que no habrá cosa muda si traes a lances de amor un cascabel en tu ayuda.*	460

* *Acot.* 459 En escena se representa la calle en la que está la casa de Aurora, como localiza, mediante acotación explícita puesta en boca de don Fernando, en los versos 368-369: “Ya, Casacabel, en la calle/ estamos de la hermosura/ mayor que el Ebro ...”. Los modos de representación de una calle rodeada de edificios son explicados por Sabbatini en varios capítulos del *Libro Primo, op. cit.*, pp. 26-34. El hecho de que los personajes entren dentro del vestuario, den una vuelta y aparezcan tras la cortina del lado opuesto al que salieron implica un cambio de escenario. Cuando Fernando y Cascabel vuelven a aparecer en escena ya se encuentran dentro de la casa de Aurora: “Esta es la lóbrega estancia...” (v. 464). Durante unos instantes el escenario queda vacío y ello permite, con pocos medios escenográficos y aprovechándose de la imaginación del espectador, un cambio de escenario del exterior al interior. Este era un recurso habitual en las “comedias pobres” que no requerían más decorado que la cortina del fondo para separar del vestuario: “Este espacio vacío es el que permite mayor flexibilidad al autor de comedias, ya que, gracias a la imaginación del público y a la ingeniosidad del poeta, logra transformarse en lugares extraordinariamente originales.” (José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 131). Esta breve pausa para indicar el cambio de escenario pero sin interrumpir la representación de la jornada primera es un recurso muy habitual en el teatro de Calderón, que, como señala Ruano de la Haza, “tiene mucho de cinematográfica”. El mismo procedimiento para indicar cambio de lugar del exterior de un camino, a la calle, y luego al interior de una casa lo encontramos en obras como *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* o *La dama duende* en las que Ruano de la Haza analiza el empleo de esta técnica escenográfica (*ibid.*, pp. 131-135) y también se puede ver en el propio Aguirre en *El engaño en el vestido* (nota al pie *Acot.* 1525 y 1611).

* 463 El juego de la sinonimia con el nombre del gracioso era un recurso habitual en las comedias (recuérdese el “Clarín” de *La vida es sueño*). Este juego lo habíamos encontrado ya en la primera comedia *El engaño en el vestido* con el significado del nombre “Garapiña” (cfr. nota a los versos 1348 y 1670).

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	Esta es la lóbrega estancia que entre ricas bordaduras espera el amor su dicha.	465
CASCABEL	¡Y mi temor halla brujas! Yo digo, señor, que Aurora y esa picaña* de Julia duermen como unos lirones y no se acuerda ninguna de Fernando y Cascabel, que andan galanteando a oscuras.	470
FERNANDO	Parece, cielos, que miro, por apariencia o por duda, un reflejo de una luz, y ya la admiración muda habla callando en Aurora, que sale a esta cuadra oscura con una luz que se enciende a vista de su hermosura.	475
CASCABEL FERNANDO	Es candela de buen gusto. Todas las dichas me buscan.	480

Sale Aurora con una bujía en la mano y la deja luego en un bufete que allí habrá*

AURORA	Fernando, esposo, mi dueño, tanto a mi amor has debido que, por ser el sueño olvido, no quiso esperar al sueño. Hoy en el pasado empeño conocí tu fino amor sin imaginar, señor, mi desdicha con tu dicha, porque esperar la desdicha, es la desdicha mayor.	485
FERNANDO	Rica luz, Aurora bella, que entre tu blanco arrebol, todo lo que luce el sol es lo que quiere tu estrella. Mi dicha fue merecella, la dicha para agradarte valiente puede librarte; y así en un tiempo he ofrecido mis cuidados a Cupido y mis deseos a Marte.	490
AURORA	Ya, pues que llegó a mirar mi dicha esta noche oscura,	495
		500
		505

* 469 **picaña**: Es adjetivo que viene de picar y significa “pícaro, holgazán, andrajoso y de poca vergüenza”, según se recoge en el Diccionario de la R.A.E. de 1914 tal y como se puede consultar en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico*.

* *Acot.* 484 **bujía**: “Vela de cera blanca como de media vara de largo. Las hay de diferente grueso.” También es, por extensión, “el candelero en que se pone la bujía o vela manual”. (*D.A.*, s.v.).

II, *La industria contra el peligro*

	no se eclipse mi ventura, Fernando, con mi pesar. Firme y constante has de amar sin darme tibios recelos, que en los amantes desvelos y en la recíproca calma, lo que más ofende al alma es la opinión de los celos.	510
FERNANDO	A tu belleza rendido y a tu favor obligado seré un diamante labrado, seré un risco endurecido; monte seré tan subido que llegue al claro farol, horizonte a tu arrebol y polo de tu luz bella, para que campe mi estrella en presencias de tu sol.	515
AURORA	Pero, Fernando, tratemos de nuestra suerte indecisa que la noche muy aprisa quiere mostrar sus extremos. ¿Cómo engañaste a mi hermano? Pues que celoso me habló y, aunque bien disimuló, sentí su trato tirano.	525
FERNANDO	La primera vez ignora mi pecho si tuvo enojo, mas la segunda fue arrojado el volver a hablarme, Aurora, porque entonces, con pesar, se fue muy disimulado, y sin duda te ha causado la pena el volver a hablar.	530
AURORA	Aguarda, repara, espera en lo que dices agora, porque la segunda ignora mi pasión.	535
CASCABEL	Si no volviera Vuesa Merced codiciosa, otra vez a hablar tapada, no hubiera estado culpada, ni estuviera recelosa; pero pues quiso volver para dar más que pensar, agora habrá de callar si le dan en qué entender.	540
AURORA	Calla necio, que imagino oyendo tan grande error que está loco tu señor	545
		550

II, *La industria contra el peligro*

	y tú.	
CASCABEL	¿Muy harto de vino no es este el intento?	555
AURORA	Sí.	
CASCABEL	Tú has conocido tu mengua. Dijelo porque tu lengua no se emborrachara aquí, que las damas que han de amar y firmes han de querer el vino no han de beber y menos lo han de nombrar.	560
AURORA	Dices bien. Hombre eres sabio.	
FERNANDO	Calla, loco, impertinente.	565
AURORA	Mas, Fernando, solamente una vez te habló mi labio.	
FERNANDO	Cuando tu hermano se fue una embozada me habló. O ella a mi amor engañó, o yo a mi amor engañé, y, como en tantos antojos y en tan riguroso fuego estoy de mis ojos ciego, pude engañar a mis ojos.	570
AURORA	Sin duda bien os querría, pues con cariño os habló.	575
FERNANDO	Mas si de vos se valió, ¿qué culpa hablándola había?	
AURORA	Si ella os habla y con buen trato le habláis, os querréis los dos.	580
FERNANDO	Mas si se vale de vos, ¿cómo puedo ser ingrato? ¿Os habló celosa?	
AURORA	No.	
FERNANDO	¿Y muy amorosa?	
AURORA	Sí.	585
FERNANDO	Pues si se valió de mí, ¿cómo celos no os pidió? Porque yo no conociera el engaño que traía.	
AURORA	Luego al punto perdería su amor si celos pidiera.	590
FERNANDO	Al instante que el engaño conociera mi pasión, en breve y cortés razón le daría el desengaño.	595
AURORA	Pues ya satisfecha estoy, y te advierto en esta parte que si otra vez vuelve a hablarte	

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO no imagines* que yo soy.
Obedeceros me toca,
constante en mi pretensión,
que no ofendió el corazón
si ofendió, errada, la boca.

600

Sale Julia asustada

JULIA ¡Mas mi señor ha llegado,
señora!

AURORA ¡Grave pesar!
Aquí te has de retirar.

605

JULIA (¡Ay de mí! ¡Triste cuidado!
Don Diego allí está escondido
y allí esconderlo procura.

FERNANDO ¡Qué corta fue mi ventura!)
¡Que esto me haya sucedido!

610

CASCABEL Ya entro, Aurora.
Yo también.

Éntranse

JULIA ¡Quién se vio en tragedia igual!
AURORA ¡Que haya de llegar el mal
estando gozando el bien!

615

Sale don Juan, viejo

DON JUAN Aurora.
AURORA Padre y señor.

DON JUAN ¿No es hora de reposar?
AURORA (Mejor dirás de penar,
que es el sosiego de amor.)

Aparte

DON JUAN Ya, señor, hacerlo quiero.
Yo en escribir ocupado
para la estafeta he estado...

620

AURORA (¡Cómo dormiré si muero!)
DON JUAN ...que en Zaragoza muy tarde
de Madrid llega el correo.

625

AURORA (Pena fue el primer deseo.)
JULIA (En llamas el pecho arde.
¡Ay de mí!, parece que
ruido hacia esta parte siento.

Suena ruido

Así remediarlo intento.)

630

* 599 Enmiendo aquí la errata “imágenes” que aparece en todos los originales.

II, *La industria contra el peligro*

	apelé de mi valor,		655
	saqué la espada valiente		
	y al fin con vos he reñido.		
DON JUAN	¿Los dos solo habéis subido?		
CONDE	Leonido y yo solamente.		
AURORA	(Mi hermano riñó sin duda	<i>Aparte</i>	660
	con Fernando, ¡qué pesar!)		
JULIA	(Del riesgo me he de librar.)		
DON JUAN	La admiración habla muda.		
	Vamos todos, que ya llevo		
	el alma sin pena alguna.		665
CONDE	Triste voy.		
AURORA	(¡Rara fortuna!)		
JULIA	(Esto a mi industria le debo.)		
LEONIDO	Triste veo lo que pasa.		
CONDE	Confuso voy, ¡qué pesar!;		
	que no puede descuidar		670
	quien tiene una hermana en casa.		

Vanse y salen Cascabel y don Fernando

CASCABEL	Dar gracias puedes al cielo,		
	Fernando, de tu ventura.		
FERNANDO	Siempre el valor asegura		
	la vitoria en el recelo.		675
CASCABEL	¿Y nunca le conociste?		
FERNANDO	Solo, Cascabel, en parte;		
	le tuve por el dios Marte.		
CASCABEL	¿Celoso estás?		
FERNANDO	Estoy triste,		
	pues en el cuarto de Aurora		680
	encontré a este hombre escondido.		
CASCABEL	¿Y al fin no le has conocido?		
FERNANDO	El alma quién sea ignora.		
CASCABEL	Su padre don Juan sacó		
	el acero en tu defensa.		685
FERNANDO	Aquel hombre le hizo ofensa,		
	pues tan encubierto entró.		
	Mas yo, mirando su trato,		
	a estocadas lo saqué		
	de la pieza y le dejé		690
	poca vida de barato.*		

* 691 **de barato**: Expresión que hace referencia a los juegos de cartas. Según Covarrubias significa “sacar los que juegan del montón común, o del suyo, para dar a los que sirven o asisten al juego” y según *D.A.* es también “la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han servido en el juego.” (*apud* Jean-Pierre Étienne, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, p. 131). Además de este sentido literal, se entiende metafóricamente “es conceder, u dar demás alguna cosa de gracia y sin precisión, o porque no sea del caso, o porque puedo hacer poco daño.” (*D.A.*, s.v.). Con este uso metafórico aparece en diversas obras de teatro como *La Santa Juana* (1614) de Tirso (“entenderé que en el juego/ con esa dama has perdido;/ y más habiéndome dado/ ella de barato un gusto...”), *La dama duende* (1629) (“hoy andáis los dos amantes,/ pues me dais de barato/ tantos favores”)

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	No hables tantas valentías que a eso de que diste intento...	
FERNANDO	¿Qué intentas?	
CASCABEL	Contarte un cuento.*	
FERNANDO	Siempre en cansarme porfías.	695
CASCABEL	Se le ofreció a un ginovés de Zaragoza ausentarse y para poder librarse del cambio, que es su interés, recogió muchos dineros y consigo los llevó. En el camino encontró un tercio de bandoleros. Dijéronle se apeara del pollino mal domado y él, del temor obligado, medio difunto se para. La bolsa le piden luego y, como un Judas, volvió la mano atrás y escondió el mal ganado talego.	700
	Uno vio en sus turbaciones, que no son malas señales, que iba cargado de reales o descansado en doblones.	705
	Y habiéndole interrogado para que la bolsa diera, entre su justicia fiera, lo miraron muy cargado.	710
	Sacáronle en un momento dos mil doblas que negaba, pero de cambio pagaba entonces a mil por ciento.	715
	Hallose muy irritado y en su suceso afligido, por ver que a un hurto ha perdido lo que en tantos ha ganado. Él llevaba una sortija y otro a tomarla llegó.	720
		725

o *Los cabellos de Absalón* (1634) de Calderón (“acaba el juego, traydor,/ dame la muerte en barato.”) (*apud* Étienvre, *ibid*, pp. 141-142).

* 694-740 Este cuento tampoco aparece recogido en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (*op. cit.*) ni en las otras colecciones de cuentos consultadas anteriormente (*vid. supra* nota a los versos 416-445). En este caso parece tratarse de dos cuentos distintos unidos, por un lado el cuento de los bandoleros y por otro el de la sortija. Tanto en el caso del primer cuento como de este, el autor maneja motivos folclóricos como las bulas, las sortijas o los bandoleros muy presentes en muchas fáceas y cuentecillos tradicionales (cfr. A. Aarne y S. Thompson, *Los tipos del cuento folclórico: una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995). Esta es la única comedia en la que Aguirre intercala cuentos con una finalidad moralizadora del gracioso al amo. Calderón emplea esta técnica de inserción de cuentecillos en algunas de sus comedias como *Amar despves de la mverte* (1682), *La cisma de Inglaterra* (1682) o *El pintor de su deshonra* (1682).

II, *La industria contra el peligro*

	El primero que la vio dijo: “Porque no se aflija, la sortija le he de dar, y esto más me deberéis.” “Si es mía, ¿qué mucho hacéis?”, dijo con grande pesar.	730 735
	Respondiole el bandolero: “Pues que tan dichoso soy, claro está que yo os la doy, pues quitáros la no quiero.”*	
	Tú deste modo prefieres al bandolero y dirás que tú la vida le das, pues quitársela no quieres.	740
FERNANDO	Grandemente has discurrido. Mucho el cuento me ha agradado.	745
CASCABEL	Siempre pago de contado lo que de ti he recibido. Finalmente no has de hablar a Aurora más.	
FERNANDO	Calla agora, Cascabel, que sin la aurora no puede el día pasar.	750
CASCABEL	Esa es grande bobería, pues en tu celosa estrella, si aurora la haces a ella, tú también te haces el día.	755
FERNANDO	Déjame con mi tormento. No me des necios enojos, que aún no publican mis ojos todo el pesar que yo siento.	
<i>Llaman</i>		
CASCABEL FERNANDO	Pero a la puerta han llamado. Mira quién es.	760
<i>Va Cascabel</i>		
CASCABEL FERNANDO	Ya lo miro. En estos tiempos admiro que busquen a un desdichado.	
<i>Sale Cascabel</i>		
CASCABEL	Dos hechiceras de amor quieren hablarte.	
FERNANDO	¿A mí?	

* 739 Esta historia recuerda mucho al cuento de un bandolero que solo roba “su parte” recogido por Maxime Chevalier, *Cuentos folclóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 79.

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	A ti,	765
	que cuando llegan aquí a ti te buscan, señor.	
FERNANDO	Dilas que entren.	
CASCABEL	Que entren digo.	
FERNANDO	El alma esta dicha ignora.	
CASCABEL	Esta es, Fernando, el aurora que la noche hace contigo.	770
<i>Salen Aurora y Julia con mantos</i>		
AURORA	(Aquí me siguió mi hermano y por hallarme afligida vengo a hablar, ofendida, a este valiente inhumano.) ¿Conoceisme?	<i>Aparte</i> 775
FERNANDO	No, señora. De mi dicha estoy dudoso; mejor dijera celoso.	
CASCABEL	Mira, señor, que es Aurora. Vive ya con más sosiego.	780
AURORA	¿No me conocéis?	
FERNANDO	No y sí. No, porque al punto que os vi a vuestra luz quedé ciego; sí, porque constante y firme en mi noble proceder no pudiera de mujer, si no es de vos, persuadirme que a esta casa hubiera entrado, y porque suele atrevido llegar, aquel que ha ofendido, a mirar al desdichado.	785
	¿No oísteis tal vez decir de un traidor, si bien se advierte, que después de dar la muerte a un hombre comienza a huir?	790
	Y cuando la gente está viendo la aleve traición, por más disimulación, a ver el cadáver va.*	795

* 799 La aparición del cadáver en escena, alrededor del cual se reúnen los demás personajes es tópico en la literatura en general y del teatro en particular (lo mismo sucede en *Cómo se engaña el demonio* cuando al final de la jornada tercera todos acuden a ver el cadáver de san Alejo para comprobar que ha muerto). La descripción del cadáver con detalles morbosos como la que tenemos en los versos siguientes es característica de novelas como las de María de Zayas en las que describe con pormenores la truculencia de la muerte por desangramiento (*vid.* como ejemplo de esto el *Desengaño segundo* de *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2000). Además de la fijación por la descripción de las heridas y la visión del cadáver encontramos aquí la creencia popular en la época de que las heridas del cadáver vuelven a sangran cuando se encuentra presente el asesino con el objeto de delatarlo: “Por señalar su crueldad, arroja el cadáver yerto/ sangre helada por la herida” (versos 808-809). Para todas estas

II, *La industria contra el peligro*

	Pues así es vuestro rigor, que, en aqueste pesar cierto, después que me tenéis muerto, disimuláis vuestro error.	800
	Mas que sucede mirad, por verdad muy aparente, que, si está el traidor presente, por señalar su crueldad, arroja el cadáver yerto sangre helada por la herida, y a quien le quitó la vida tal vez le señala muerto.	805
	Pues así si vos, Aurora, por acorzarme la suerte* a traición me distéis muerte, no vengáis a verme agora, porque mi sangre ofendida podrá ser, si lo repara, que saltar quiera a la cara a quien le quitó la vida.	810
AURORA	Ofendido estáis*, Fernando, cuando a daros quejas vengo; no es malo estarme riñendo cuando me estáis agraviando.	815
	¿Es bien que estando escondido en mi casa te atrevieras a reñir? ¡Que no murieras de amante y no de atrevido!	820
CASCABEL	(Buena es esa, ¡vive Dios!, que es Aurora muy tacaña. Ella sin duda lo engaña y se han de engañar los dos.)	825
AURORA	A un tan grande desacierto, ¿qué disculpa me darás?	
FERNANDO	¿Y qué descargo tendrás a tener, falsa, encubierto a un hombre dentro tu casa?	830
AURORA	Fernando, ¿qué estás diciendo?	835

cuestiones sobre los cadáveres véase Agustín Redondo, *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Publications della Sorbonne, 1993 y el artículo allí recogido de José Enrique Laplana, "Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro" (pp. 81-98).

* 813 **acorzarme la suerte**: "Acorzar es lo mismo que acortar. [...] Es voz baixa, y usada en Aragón." (*D.A.*, s.v. acorzar).

* 820 En la fe de erratas encontramos la corrección de "estáis" por "estás", pero esta enmienda es, a su vez, errónea puesto que los amantes Aurora y Fernando se tratan de vos en estos versos: "Pues así, vos, Aurora..." (v. 812). Además, la enmienda propuesta en la fe resulta ilógica, ya que el verso siguiente continúa con el mismo tratamiento sin que se advierta ningún cambio en la fe: "cuando a daros quejas vengo" (v. 821). La confusión del censor autor de la fe viene justificada por la poca pericia del escritor, que mezcla el tratamiento de vos (ya en desuso en el siglo XVII para el lenguaje amoroso y que se justifica por la imitación del vocabulario y los tópicos del amor cortés) con el tuteo en el mismo pasaje (cfr. el paso del vos al tú a partir del verso 825).

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	Lo que me está sucediendo.	
CASCABEL	Él ha dicho lo que pasa.	
FERNANDO	Sí, ingrata, toda mi mengua anoche en tu casa vi, pero, ¿por qué consentí que pronunciara la lengua mi ofensa, si con rigor la fortuna en mi resabio no ha castigado un agravio que me ocasiona un traidor?	840
AURORA	Julia, ¿qué es esto?	
FERNANDO	¡Ah, tirana!, no a Julia digas agora si lo sabe o si lo ignora, pues tú, aleve e inhumana, le escondiste, claro está, que nadie pudiera ser quien me supiera ofender sino tú.	845
CASCABEL	(¡Qué bueno va!)	855
AURORA	Julia, ¿qué es esto que dice? ¿Qué hombre fue? ¡Grave rigor!	
FERNANDO	A conocerle el furor que a mi afecto contradice, ya sin esperar tus brazos, en tan amantes desvelos, con las ansias de mis celos le hubiera hecho mil pedazos. Y cuando allí le encontré ofendiendo mi pasión, por sacarle el corazón con la vida le dejé.	860
	Que en tan infelice suerte tan valiente y loco soy, que nunca a donde yo estoy se atrevió a llegar la muerte.	865
	Y por eso en el pesar, que en él mi acero templó, por estar tan cerca yo la muerte no osó llegar.	870
	Pero bien claro se advierte en la prisa que le di que apartándose de mí le cogería la muerte.	875
AURORA	Ignorante estoy, Fernando, de lo que me estás diciendo.	880
FERNANDO	Claro está que estás fingiendo cuando estás disimulando. No, no prevengas disculpa que no admitirla podré.	885

II, *La industria contra el peligro*

AURORA	Nunca disculpa daré cuando me mire sin culpa.	
FERNANDO	¿Quién era? Dímelo a mí.	
AURORA	Sacarme de juicio quieres.	
FERNANDO	Que si tú por él te mueres, yo haré que él muera por ti.	890
	Mas es mi pena mortal y mi desdicha también, que si tú le quieres bien, ¿cómo le he de hacer yo mal?	895
AURORA	Julia, ingrata, tú, atrevida, la culpa desto tuviste. ¡Tú, aleve, tú le escondiste!	
CASCABEL	Es alcahueta fingida.	
JULIA	Señora, yo... ¡Qué pesar!	900
CASCABEL	Ella ha sido la culpada.	
FERNANDO	Deja, Aurora, a la criada. No te quieras disculpar, que ya yo sé tu mudanza. Yo sé que sabes fingir.	905
AURORA	¿Que te atreviste a encubrir a un hombre, ingrata?	
JULIA	Si alcanza mi rendimiento contigo el perdón de mi maldad, yo te diré la verdad.	910
AURORA	Escusarás tu castigo.	
JULIA	Un galán que a mí me adora a hablarme, señora, entró, y como a mi amo oyó le retiré, y así agora perdón rendida te pido.	915
AURORA	¡Que me des tanto pesar!	
CASCABEL	Yo se lo tengo de dar pues que soy yo el ofendido. ¿Hombres en casa escondéis? ¿Celos, ingrata, me dais?	920
FERNANDO	¡Qué mal, Julia, os disculpáis! Mentir y engañar sabéis.	
AURORA	Por tu amor juro, señor, que estoy sin culpa.	
FERNANDO	¡Ay, enojos! Que no estuvieran sus ojos tan claros si hubiera error.	925
	(Y bien claro se repara en su rostro su disculpa, pues no ha salido su culpa a la nieve de su cara.)	930
AURORA	¿Estás, mi bien, satisfecho?	
FERNANDO	Ya, Aurora, sin pena estoy.	

Aparte

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	Yo soy, Fernando, yo soy, el más cargado del hecho.	935
	Yo lo tengo de saber quién fue el hombre que escondió.	
AURORA	¿Cómo puedo ofender yo a quien tanto sé querer?	
FERNANDO	Es muy cierto, Aurora bella, que no puede haber traición en tu constante afición y en mi venturosa estrella.	940
CASCABEL	(Ya están los dos sin enojos, gloria a Dios que tienen paz, que como es amor rapaz luego enternece los ojos.)	945
FERNANDO	Pero dime, Aurora bella, ¿cómo de aqueste pesar te has de poder hoy librar de tu padre?	950
AURORA	Fue mi estrella tanta que, habiendo salido tú riñendo con pasión con este hombre, que a ocasión de Julia estaba escondido, mi hermano entonces llegó con Leonido receloso, sacó la espada brüoso y con mi padre riñó.	955
	Saca Julia el resplandor de la luz y ve advertido mi padre que el Conde ha sido la causa de tu furor.	960
	Mi hermano también advierte que mi padre ocasión fue de reñir, y así quedé yo sin culpa y con más suerte y de turbaciones llena.	965
	Cuando esperaba acabarme, vengo, don Fernando, a hallarme con padre, hermano y sin pena.	970
FERNANDO	Dicha fue y feliz ventura, Aurora, el llegar el Conde.	
AURORA	Quien a tu amor corresponde en el riesgo se asegura.	975
FERNANDO	Yo inadvertido me hallé en tener más mis desvelos, viendo tan claros sus celos, no conocieron mi fe.*	
	Pero aún consuelo le daba	980

* 976-980 No está demasiado claro el sentido de estos versos. Fernando, que ya está convencido de la fidelidad de Aurora por las explicaciones que esta le ha dado, recuerda cómo se sintió.

II, *La industria contra el peligro*

mi pesar a mi pasión
y es que, si hubiera traición,
¿cómo adonde el otro estaba,
me esconderías a mí?
Y así, oyendo tu disculpa, 985
veo que no tienes culpa
en la pena que sentí.

Salen doña Isabel y Inés con mantos

ISABEL	A casa ya, Inés, llegamos.	
INÉS	Mi señor visita tiene.	
ISABEL	Estorbarle me conviene.	990
INÉS	Pues a hablarle salgamos.	
ISABEL	Hermano, bien ocupado* con tanta belleza estáis.	
AURORA	Doña Isabel, ¿qué admiráis? De amor es este cuidado.	995
FERNANDO	Aurora, siempre el honor acredita en esta casa.	
CASCABEL	¡Qué lindo rato se pasa con el juego del amor!	
ISABEL	Prevenir, señor, te quiero el peligro en que te miro.	1000
CASCABEL	Estos avisos admiro.	
ISABEL	El Conde, celoso y fiero, en casa me ha visto entrar, y como aqueste tejido es semejante al vestido de Aurora, pudo pensar que era yo su hermana, pues me dijo: “¡Ah, ingrata fiera! Tus pasos errantes sigo, y ya prevengo el castigo de la osadía más fiera.”	1005
	Yo subí sin responder a sus palabras y así, aparta el riesgo.	
AURORA	¡Ay de mí!	1015
FERNANDO	La industria me ha de valer.* Éntrate aquí.	
CASCABEL	¡Qué crüel viene el Conde! ¡Vive Dios, que aquí se matan los dos!	
FERNANDO	Cúbrete agora, Isabel.	1020
ISABEL	Ya estás, hermano, entendido.	

* 992 En todos los originales aparece “acupado”. Debe tratarse de una errata y como tal la registro en el apartado correspondiente.

* 1016 Como en todas las comedias, el título se repite en múltiples versos, a veces, como en este caso, parafraseado (*vid.* también verso 1097).

II, *La industria contra el peligro*

INÉS	Yo te libraré de todo. ¿Hay más industrioso modo?	
<i>Sale el Conde</i>		
CONDE	Don Fernando, ¿entretenido con esta señora estáis?	1025
FERNANDO	No sé qué señora es. Si os toca algún interés, dichoso sois, pues la halláis.	
CONDE	Dadle la mano de esposo y, si no, sacad la espada.	1030
FERNANDO	¿Pues qué os toca esta embozada?	
CONDE	Mucho, pues me veis celoso.	
FERNANDO	Como sea quién pensáis, yo de casarme os ofrezco.	
CONDE	Siempre, Fernando, agradezco, el modo con que me honráis. ¡Ea, Aurora rigurosa, descubre el rostro al instante, que si es Fernando tu amante hoy has de ser tú su esposa!	1035 1040

Descúbrese Isabel

ISABEL	Tan necio Vueseñoría* conmigo en mi casa ha estado, que una burla que he trazado a mi hermano con porfía, la he pretendido anular.	1045
CONDE	Corrido estoy, ¡vive Dios!	
CASCABEL	(¡Qué bien lo hicieron los dos!)	
FERNANDO	Hermana, ¿cómo llegar sabes a casa embozada, fingiéndote otra mujer?	1050
ISABEL	Quise contigo tener una chanza limitada.	
CONDE	(¡Que me dijeran a mí que en casa Fernando entró y que sospechara yo, que yo mismo entrar la vi!) Don Fernando, perdonad,	<i>Aparte</i> 1055

* 1041 **Vueseñoría:** En el original aparece la forma “V. Señoría” pero ni está sin abreviar, ni las abreviaturas más frecuentes “Usía” o “Vuesa Señoría” cuadran en el cómputo silábico. Por ello opto por la forma “Vueseñoría” que, si bien no se registra en ninguna otra parte de la comedia, está hecha a semejanza de la abreviatura de “V. Excelencia” en “Vuecelencia” que aparecía en la comedia anterior. La forma “Vueseñoría” se registra ya en comedias de Lope (como en el verso 328 de la edición de Juan María Marín de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 74, alternando también con “Vusiñoría” en el verso 941 de la edición de Donald McGrady de *Fuenteovejuna*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 88), y de Calderón (así en *Como se comunican dos estrellas contrarias* (1676): “En fin, señor, como agora/Vueseñoría...”).

II, *La industria contra el peligro*

	que esta necia presunción fue una aparente ilusión sin asomos de verdad.		1060
FERNANDO	Mil años os guarde el cielo, Conde, y nunca os arrojéis a estas cosas, pues sabéis que no es verdad el recelo.		
CONDE	Estimo vuestro consejo. Quedad con Dios.		1065
FERNANDO CASCABEL	Dios os guarde. (Él es, por Dios, gran cobarde, con su cara de abadejo.)*		
CONDE	Guardeos el cielo, señora.		
<i>Vase el Conde</i> *			
ISABEL	Idos, Conde, no penséis, aunque otra vez me miréis, que puede aquí entrar Aurora.		1070
FERNANDO	(Pero si mi hermana fue la que Aurora se fingió, y el Conde la defendió cuando librarla pensé...)	<i>Aparte</i>	1075
<i>Sale Aurora y Julia</i>			
AURORA FERNANDO	Lindamente se ha trazado. Todo muy bien ha salido. (Mas ¿si a Isabel ha seguido...?)	<i>Aparte</i> *	
AURORA CASCABEL	(Mas ¿si por su hermana ha entrado...?) Industria todos tenéis. Todo es ardid y primor este embeleco de amor.		1080
AURORA	Mucho a Isabel le debéis, Fernando.		
FERNANDO AURORA FERNANDO CASCABEL AURORA	Mucho la debo. Quedad con Dios. Dios te guarde. Váyanse porque es ya tarde. El alma asustada llevo.		1085

Vase

* 1068 **abadejo**: Nombre que puede designar a distintos animales. Era el nombre que se le daba en Castilla al bacalao, pero también significaba “cierto insecto a quien unos llaman gusano; otros escarabajo, y otros moscarda, y es de color verde: el qual nace y se cria en los cogollos de los ramos del fresno” o “ave mui pequeña, viva, e inquieta, que anida en muros [...]” (*D.A.*, s.v.).

* *Acot.* 1070 Aunque parecería más lógico que la acotación estuviese situada justo después del verso 1073, es habitual que el personaje salga primero de escena y que el interlocutor que queda se dirija a él mientras ya está saliendo. Sucede lo mismo al final de la jornada (cfr. *Acot.* 1092).

* 1070 El Conde va saliendo de escena mientras Isabel continúa hablando y despidiéndose aunque este ya no esté escuchando.

JORNADA SEGUNDA

Salen don Diego de Luna y Julia

JULIA	Lance fue muy apretado, don Diego, el que sucedió, pero todo se libró con el Conde y su criado.	1105
DON DIEGO	Digo que ha sido ventura libraros de tanto empeño.	
JULIA	Mi ardid siempre el desempeño destos lances me asegura. ¿Y que Fernando, señor, dices no te ha conocido?	1110
DON DIEGO	Esa dicha he conseguido para proseguir mi amor, ¿qué disculpa Aurora ha dado a don Fernando?	
JULIA	Yo fui la culpada, pues por mí dije un hombre había entrado.	1115
DON DIEGO	Este papel le has de dar.	
JULIA	Siempre pienso obedecerte.	
DON DIEGO	Que la desdicha o la suerte en un papel suele estar y viéndome mal pagado, tan ofendido y celoso, quiero ser siempre dichoso o ser luego desdichado.	1120
	Un retrato envió en él de mi rostro y, claro está, que Aurora se ofenderá si me ve dentro un papel, porque, en tan penosa herida, nunca entre lances de amor quiere ver el ofensor al que ha quitado la vida.	1125
	A otra parte del retrato Fernando pintado está, porque si a mirarlo va, con cariño y con recato, mire en sus necias locuras lo que con él está hablando, pues mirará de Fernando las espaldas mal seguras.	1130
	Pero es cierto, si lo ve, se encenderá su pasión, y con aquella afición, constancia, firmeza y fe, el mío después verá	1135
		1140
		1145

II, *La industria contra el peligro*

	y con tanto gozo estando, con el amor de Fernando algún favor me dará.	
	Y deste modo pretendo el imposible vencer de esta tirana mujer.	1150
JULIA	Nunca tus cosas entiendo, ¿y así* admitirlo querrá?	
DON DIEGO	Sí, Julia, ¿que estás dudando?, que como está allí Fernando, a leerlo le inclinará.	1155
JULIA	Lindo ardid llevas contigo.	
DON DIEGO	Todo es industria de amor; ¡que llevar pueda mi ardor retratado a mi enemigo!	1160
JULIA	Idos, don Diego de Luna, que yo el papel le daré.	
DON DIEGO	Con él, Julia, subiré al trono de mi fortuna, y recibe este diamante en pago de tu afición.*	1165

Vase

JULIA	Dios cumpla tu pretensión, pues sabes ser tan galante, que es desdicha y es rigor del hado, y triste pesar, que al hombre que sabe dar no le tengan mucho amor; mas mientras a mí me den seré tercera leal,	1170
	pues que no merece mal quien siempre está haciendo el bien.	1175

Sale Aurora

AURORA	Julia.	
JULIA	Señora.	
AURORA	¿Ha venido don Fernando a visitarme?	
JULIA	¿Eso habéis de preguntarme?, pues si hubiera aquí subido ya, ¿no os hubiera avisado?	1180
AURORA	No, Julia, de ti lo creo, porque tienes el deseo	

* 1154 En los originales se presenta la errata “sí” por caída del carácter “a”.

* 1167 El pago a los criados con joyas por su mediación en asuntos amorosos es un tópico repetido en la literatura. También el gracioso Mollete es pagado con sortijas por sus servicios en *Cómo se engaña el demonio* (vid. nota al verso 29).

II, *La industria contra el peligro*

JULIA	por don Diego interesado.	1185
AURORA	Señora, si bien se advierte, ¿no es don Diego más galán? Ya tus palabras querrán ser estorbo de mi suerte.	
	Calla, y busca mi sosiego, no ocasiones mi pesar, que puedes mi mal causar con pronunciar a don Diego, y si hoy está aborrecido de mí, ¿por qué me le acuerdas?	1190
JULIA	Señora, porque no pierdas su especie* con el olvido, que en tan gozoso ardimiento y en tan amante pesar, no hay remedio al olvidar, mas sí al aborrecimiento.	1195
AURORA	Mucho me estás ofendiendo y, necia, me estás cansando porque me estás acordando al que estoy aborreciendo.	1200
JULIA	(Ya ven, señores, mi vicio* de tercera bien fundado, no dirán de mi cuidado que no cumplo con mi oficio, pero Aurora enamorada vive y se muestra crüel.) Para ti me dio un papel.	1205
AURORA	Estás, Julia, muy cansada. Déjame, déjame agora. Léele*.	1210
JULIA	Ni quiero mirarle.	1215
AURORA	Tómalo y podrás rasgarle.	
JULIA	Dame pues.	
AURORA	Toma, señora. Mas abrirlo y leerlo quiero por solo curiosidad.	
JULIA	(Ya he vencido su crueldad. De gozo y de gusto muero.)	1220
AURORA	Un retrato viene aquí.	
JULIA	(Ya le he vencido a mi ruego.)	
AURORA	¿De quién será?	
JULIA	De don Diego.	

* 1197 **especie:** Viene a ser, desde la concepción filosófica, la esencia o “imagen o representación de sí que envía el objeto, y concurre y coadyuba a la Potencia para su conocimiento u percepción.” (*D.A., s.v.*)

* 1206 Lo habitual en las comedias del teatro calderoniano, como hemos visto en la comedia anterior (cfr. nota al pie 1194 de *El engaño en el vestido*) es que el gracioso apele al público, al que dirige una de sus reflexiones metateatrales. También es frecuente que otros criados (no propiamente el gracioso) se dirijan al público, como en este caso Julia.

* 1215 Aunque se acentúe para que no se trate de un verso hiperométrico es necesario realizar sinéresis. Sucede siempre que aparece esta forma, con o sin léismo, caso de “Léelo” en el verso 1362.

II, *La industria contra el peligro*

AURORA	qué retrato huyes de mí?	
CASCABEL	(Muerta estoy.)	
FERNANDO	Es de otro amante.	
AURORA	No le ocultes de mis ojos.	1265
FERNANDO	No le has de ver.	
	Es porfiar,	
	que yo gusto de alcanzar	
	en tus manos mis enojos.	
AURORA	Toma, señor, mas advierte...	
	<i>Dáselo</i>	
FERNANDO	¿Qué quieres que advierta, Aurora?	1270
	¿Por qué ocultabas agora	
	mi retrato?	
AURORA	(Triste suerte.)	
FERNANDO	Mucho me ha favorecido,	
	Aurora, el pintor fiel.	
AURORA	Pudo ofenderte el pincel,	1275
	pero yo no te he ofendido.	
FERNANDO	Digo que soy muy dichoso;	
	mucho estimo tu cuidado.	
AURORA	Si te sientes agraviado,	
	no quieras estar celoso.	1280
FERNANDO	Aurora, pues ¿qué te admira?	
	Mi bien, ¿por qué triste estás?	
	¿El retrato guardarás?	
JULIA	(Sin duda que el suyo mira.	
	¿Hay dicha en el mundo igual	1285
	a la que a Aurora sucede?	
	Por esto solo se puede	
	a don Diego querer mal.)	
AURORA	(¡Qué miro, cielos, qué veo!	
	¿Qué es lo que pasa por mí?	1290
	Don Fernando miro aquí.	
	Si lo trocó su deseo...)	
	Dame el retrato, señor,	
	que a este solo guardaré.	
FERNANDO	Ya, Aurora, te lo dejé.	1295
AURORA	(Es en vano mi temor,	
	pues la dicha me asegura	
	mi fortuna, viva en ella,	
	que esta es dicha de mi estrella	
	o estrella de mi ventura).	1300
	Fueron, señor, tus recelos	
	en vano y tu presunción,	
	que no puede mi pasión	
	pagar tu amor con los celos.	
	Y amante, Fernando, arguyo,	1305
	en mi noble y firme trato,	

II, *La industria contra el peligro*

	que, si yo tengo retrato, no puede ser sino tuyo.	
FERNANDO	Es cierto, que me asegura tu nobleza mi esperanza.	1310
AURORA	No puede estar la mudanza donde reina la ventura.	
CASCABEL	Julia, un celoso pesar tengo que reñir contigo.	
JULIA	En pedirme celos, digo que se los tengo de dar.	1315
CASCABEL	Eres tú sin interés mujer de trato fingido, que no todo lo que pido quiero, Julia, que me des.	1320
JULIA	Es en vano pedir celos a mi constancia y firmeza.	
CASCABEL	Ya yo tengo la cabeza sentida y saben los cielos que te adoro por mujer sabia, y, si te he de sufrir, bien me puedo presumir que me harás presto correr.	1325
	Leonido se esconde en casa [*] y sé que mucho te quiere.	1330
JULIA	Él me dice por mí muere, pero presto se le pasa.	
CASCABEL	Es un falso en el amor que a Inés hablándole está.	
JULIA	Ella, pues, lo engañará.	1335
CASCABEL	Es falso y es muy traidor. Parece que lo has sentido.	
JULIA	Sí, Cascabel, que lo siento.	
CASCABEL	Tienes buen entendimiento.	
JULIA	Has de advertir que Leonido buscarme el gusto procura. Él cortés conmigo pasa y es cosa, por lo de casa, enfadosa, mas segura.	1340
CASCABEL	Pues sin duda que él ha sido aquel que en el cuarto halló Fernando.	1345
JULIA	¿Lo conoció?	
CASCABEL	No, por Dios.	
JULIA	Pues fue Leonido.	
CASCABEL	Espera, aguarda, crüel, ¿qué es esto, Julia, que miro? Rayos a tus ojos tiro,	1350

* 1329 Errata corregida en la fe. En los originales aparece “a Leonido en casa escondes”, que tiene igualmente sentido y cuadra en el cómputo silábico aunque altera la rima de la redondilla. Por lo tanto, tal y como se indica en la fe, enmiendo el verso.

II, *La industria contra el peligro*

	es el ingrato y traidor de aquel don Diego de Luna que, alevoso y atrevido, quiere seguir mi cuidado. (Don Fernando está turbado.)	1425
AURORA FERNANDO	Sin duda fue el que escondido en casa de Aurora hallé. ¿Por qué me añades más fuego? El retrato es de don Diego. El mío solo podré pedirte con mi rigor, en pena tan inmortal, porque está un hombre muy mal tan cerca de su ofensor. Dos retratos has tomado agora en tu pecho impío, vuélveme, tirana, el mío, porque quizá lo has trocado, que admiro mucho, por Dios, si en tu corazón fingido entrambos los has tenido, no se han borrado los dos, porque en la dulce pasión y en la amante y tierna calma, dos retratos en una alma son retrato de un borrón.*	1430 1435 1440
AURORA FERNANDO	Yo, Fernando, no he tenido sino el que mirando estás. Tómale, pues, y verás que si este ingrato ha podido quitarme tan feliz suerte aunque te pierda, tirana,	1445 1450
<i>Dale el retrato</i>		
AURORA JULIA	antes que pase mañana le tengo de dar la muerte. ¡Aguarda, señor, espera! (Nadie, cielos, ha sabido que hay dos pinturas.)	1455
FERNANDO	Ha sido agora tu culpa fiera. Queda a Dios. Guárdete el cielo.	
AURORA FERNANDO	No ha sido mía la culpa. El intentar tu disculpa es aumentar mi recelo.	1460
CASCABEL JULIA	A Dios, Julia. Es un villano.	

* 1446 El retrato con borrón es una imagen tópica que se repite en las comedias de Aguirre (*vid. Cómo se engaña el demonio* nota al verso 1143 y en esta misma comedia nota al verso 132).

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	Di lo que mandes agora. ¿Y los palos?	
JULIA	Aún no es hora, mas serán de buena mano.	1465
<i>Vanse</i>		
AURORA	¿Es posible, Julia, di, que me causes tal pesar? ¿Cuándo, ingrata, has de pagar lo que he perdido por ti? ¡Que con tan bárbaro ruego frustres* de mi amor la gloria! No tengas en la memoria a ese tirano don Diego y vuelve luego al ingrato su retrato. Mas ¡qué miro! La forma otra vez admiro de Fernando en el retrato. Laberinto es este ciego.* ¿Qué es esto que estoy mirando?	1470 1475 1480
<i>Vuélvelo</i>		
JULIA	Por aquí es el de Fernando, por aquí es el de don Diego. ¿Qué es esto, Julia? Señora, yo de mi entender arguyo que don Diego ha puesto el suyo y el de Fernando.	1485
AURORA	Y agora, entre celoso sentir y entre dolor tan crüel, ¿cómo en un propio papel los dos se pueden sufrir? ¿Qué misterio esto contiene, Julia?	1490
JULIA	Señora, no sé; yo de don Diego creeré que como celos te tiene, querrá que le des favor cuando vive retratado, siquiera porque a su lado está el dueño de tu amor.	1495
AURORA	Pues ¿no considerarás que quien adora constante,	1500

* 1472 En los originales aparece erróneamente “frustes”.

* 1479 La imagen del laberinto ciego es habitual en el lenguaje gongorino (*vid. Aurora Egido, La poesía aragonesa del siglo XVII..., op. cit., p. 67*).

II, *La industria contra el peligro*

JULIA	si ve ofender a su amante, se ha de ofender mucho más? Yo de cierto no lo sé el intento que ha tenido.		
AURORA	Mil veces te he prevenido que no le hables de mi fe, y agora vuelvo a decir a tu pasión mal fundada, que no me seas cansada ni me quieras impedir		1505 1510
JULIA	Esta dicha que los cielos me previenen en Fernando. Entra dentro.		
JULIA	Voy penando.		
AURORA	Mucho he sentido sus celos.		
JULIA	(Pero si don Diego da los diamantes a mi empeño, hasta que sea tu dueño la industria le ayudará. Y para ganar más suerte, juzgo en mi feliz estrella que se ha de casar con ella si no lo impide la muerte.)	<i>Aparte</i> *	1515 1520

Vanse todos. Sale don Diego de Luna de ronda

DON DIEGO	Ya que la obscura hija de Cupido* los fúnebres volantes ha tendido por la bizarra esfera de los cielos, saldré a vengar mis celos, que lo que el pecho del amor recibe en láminas de bronce impreso vive; ya pues, que los planetas uno a uno están rodeando en círculos a Juno* por esa esfera que dejó nocturna entre horrores la lámpara diurna cuyo pabilo entre el cristal metido humea a los antípodas lucido; ya el edificio en sombras levantado está en tinieblas tristes sepultado,		1525 1530 1535
-----------	--	--	--

* 1515 Lo considero todo como aparte pero en el texto la acotación se presenta en la quinta línea de esta intervención de Julia. Enmiendo la colocación y la paso, como es habitual, a la primera línea del comienzo del parlamento.

* 1523 **hija de Cupido:** Se refiere a la noche. “No fue pequeño el honor y honra que los antiguos dieron a la Noche, la cual creyeron ser más antigua que ninguno de los dioses. [...] Otros la hacen hija de Cupido, o de la Tierra: píntanla vestida de negro [...]” (Pérez de Moya, pp. 641-642).

* 1530 Juno es nombre con el que, por extensión, se designa a la luna. Uno de los nombres habituales de la luna es Lucina pero, por ser la luna atributo de las que parturientas, “escribe Ovidio, introduciendo a Almena, madre de Hércules, cuando le parió, cómo se hubo Iuno con ella, en donde pone a la Luna, y por esto entre los poetas gentiles las mujeres que estaban con dolores de parto llamaban a Iuno Lucina, quiero decir entendiendo por Iuno a Lucina.” (Pérez de Moya, pp. 367-368).

II, *La industria contra el peligro*

ignorando con trágico desvelo
cuál es la tierra o cuál se ilustra el cielo.
Vengaré mis ofensas si Fortuna
me da la noche y la embozada luna, 1540
que atendiendo a mi ira
entre embozadas nubes se retira
no siéndole contrarias
las estrellas, nocturnas luminarias,
que entre su ardiente fuego 1545
se recogen con tácito sosiego.
Esta es la casa, pues, que voy buscando.
Esta es la estancia noble de Fernando
que, loco y atrevido,
mi amor tiene con penas afligido, 1550
y para hallar mi suerte
forzosa es mi venganza con su muerte.

Sale doña Isabel a una reja

ISABEL (Al Conde avisé esta tarde
que a verme a las diez viniese,
pues mi hermano, enamorado 1555
de Aurora, se sale siempre
a estas horas de su casa.
Pero aquí he sentido gente.
Sin duda es el Conde. Amor,
vence el peligro pues debes 1560
al incendio de tu llama
atrevimientos cortesés.)
DON DIEGO (Una reja miro abierta
de Isabel. Sin duda viene
el Conde a hablarla esta noche.) 1565
ISABEL Ya me admiro que no llegue.
¿Conde y señor?
DON DIEGO (Conde dicen.
Por él agora me tienen.
¿Llegaré a hablar? ¿Qué reparo,
pues ya la ocasión me ofrece 1570
esta dicha?) ¿Dueño mío?*

Llégase

ISABEL Era hora, Conde, que oyese
entre las sombras opacas
y entre los negros tapetes
que arroja la noche al mundo 1575
y el aire a las nubes tiende,
las finezas de mi labio

* 1571 “¿Dueño mío?” es el “midons” del amor cortés. Es otro ejemplo del uso del masculino para referirse a la dama.

II, *La industria contra el peligro*

	De Isabel soy llamado y a hablarla vengo con algún cuidado, porque hoy he sabido que casarla su hermano ha pretendido. 1695 ¡Oh, quieran mis desvelos que amando viva sin averiguar celos!*	
	Mas un hombre parado aumenta mi cuidado 1700 y en mi pesar ansioso estoy de verle, con pesar celoso. Hablaele, ¿qué aguardo? ¿Cómo en matarle con mis celos tardo?	
DON DIEGO	Parece este Fernando, según en mi persona está dudando. 1705 Matarele, ¿qué espero? Triunfe el amor en timbres del acero.	
CONDE DON DIEGO CONDE	¿Quién el paso me impide en esta calle? Quien tu muerte procura. Es embarazo 1710	
DON DIEGO	para mi valor, poco. Aqueste brazo, agora vengativo, dará a tu libertad fiero castigo.	

Riñen

CONDE	Así importa vengarme, mas fuerza es a otra calle retirarme, que el hombre que prudente quiere y ama no ha de reñir en calle de su dama. 1715	
DON DIEGO	Si de mí huyes, aleve, a matarte mi espada ya se mueve.	
CONDE DON DIEGO	Sígueme. Ya te sigo. 1720	

Vanse

CONDE	Y verás la ejecución de tu castigo.*	
-------	--------------------------------------	--

En la reja, Isabel

ISABEL	Ya el Conde, cielos, se mostró valiente. De aquí me aparto, porque el alma siente, en el pesar que triste está escuchando, que colérico riñe con Fernando. 1725	
--------	--	--

* 1698 Verso hipermétrico de doce sílabas.

* 1721 Dodecasílabo. Verso hipermétrico. Como sucedía en la comedia *El engaño en el vestido* (vid. versos 2052, 2062 y 3210) en estos versos hipermétricos aparece el verbo “averiguar” lo que hace pensar que posiblemente se trate de un error en la pronunciación de este verbo como “averguar”.

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL	¿Y haréis paces?	
FERNANDO	¿Cómo puede un pecho que está ofendido rendirse tan fácilmente?	
CASCABEL	Ea, que lances de celos no faltan donde se quieren.	1770
FERNANDO	Es verdad, mas son ofensas las que mi cólera siente. Mas ya que la obscura noche con sombras me favorece, he de averiguar mis sospechas.*	1775
CASCABEL	Poco el peligro previenes.	
FERNANDO	No teme el peligro amor.*	
CASCABEL	Yo tengo amor que lo teme.	
FERNANDO	Antes que el sol luminoso beba perlas del oriente, que el alba sudó en diamantes* y que granizó en claveques*, he de conseguir venganzas o he de aceptar parabienes. Yo he de ir a hablar a Aurora para más satisfacerme.	1780 1785
CASCABEL	Pero, Cascabel, ¿qué miro? ¿Solo estás? ¡El diablo lleve tanta flema! ¿Qué has de ver, si aún visten esos dos ejes* negros volantes de luto entre fúnebres tapetes?	1790
FERNANDO	La ventana de la reja está abierta.	
CASCABEL	No te alteres, que descuido fue de Inés.	1795
FERNANDO	Cuidado suyo ser puede. Estoy, Cascabel, celoso de amor y honor juntamente, que nunca celos de amor a venir solos se atreven. Ya es más grande mi cuidado,	1800

* 1775 Verso hipermétrico nuevamente con el verbo “averiguar” (*vid. supra* nota al verso 1721).

* 1777 Nuevo hipérbaton. Entiéndase “el amor no teme peligro”.

* 1781 **perlas del oriente/ que alba sudó en diamantes:** El alba que suda perlas del oriente o diamantes es metáfora ampliamente desarrollada en el lenguaje gongorino (*vid. Aurora Egido, La poesía..., op. cit., p. 68*).

* 1782 **claveques:** “Perla semejante al diamante, pero de poco valor.” (*D.A., s.v.*). Palabra habitual también en las obras de Calderón. *D.A.* recoge precisamente como ejemplo un pasaje de la jornada tercera de *El purgatorio de San Patricio*: “Las puertas eran de oro/ tachonadas sutilmente/ de diamantes, esmeraldas,/ topacios, rubies y claveques.” (*apud TESO*).

* 1790 Los dos ejes son los dos polos de la tierra: “Qualquiera de los dos externos de los exes de la Esphera. Llámense así por significación famosa de la Esphera celeste, sobre que se mueve la máchina de los Cielos: y se nombran también los Polos del mundo, considerando los puntos que en la tierra corresponden a ellos.” (*D.A., s.v. polo*).

II, *La industria contra el peligro*

ya mi pesar es más fuerte.
¡Oh, cielos, cuántas penas
a un desdichado acometen!
Pero siempre suelen ir 1805
a donde no está la suerte,
que aun las cosas de fortuna
huir de su enemigo quieren.

Tocan dentro y cantan

[VOCES] *Celoso de una hermosura,
Fabio dicen que se muere,* 1810
*pero si al honor no tocan
no serán celos de muerte.*

FERNANDO *¿Qué es esto, cielos, que escucho?
Voz atrevida, detente,* 1815
*aguarda, que pronosticas
lo que sucederme puede.*

*¿Quién se vio tan afligido?
¿Adónde el acento aleve
se oculta de mi desdicha?
¿Cómo el aire la voz siente* 1820
y no brama vengativo?

*¿Cómo la noche no vuelve
por mí y, levantando sombras,
el paso a la voz ofrece?
¿Dónde cantan, Cascabel?* 1825

CASCABEL *En la calle. Me parece
que es capón, según entona,*
que, por no gastar aceite,
se sale a pasar la noche
con cuatro o seis cascabeles,* 1830
*que hacen más ruido ellos solos
que una armada de franceses,
sin perdonar a fregona
que su copla no le echen.*

FERNANDO *¡No me respondas gracias,* 1835
*necio, loco, impertinente,
cuando ofendido me miras,
cuando celoso me adviertes!*

CASCABEL *Digo, señor, que en la calle
un médico balbuciente* 1840
*galantea a la cuñada
de su tía del pariente
más cercano de su abuelo.*

FERNANDO *Ya me cansas.*
CASCABEL *Y ya vuelven*

* 1827 **capón**: “Dícese del hombre y animal castrado” (*D.A.*, s.v.). Alude a la tradición bien presente en el siglo XVII de los *castrati*, niños con gran voz de infantes que eran castrados para mantener la voz con registro infantil.

II, *La industria contra el peligro*

a cantar, que este doctor
hace cantados los r cipes.* 1845

Cantan

[VOCES] *Quien tiene del honor celos
no siga de amor las leyes,
porque antes es lo que es proprio
que aquello que aún no se tiene.* 1850

FERNANDO Esta voz habla conmigo.
CASCABEL Y quizá sin conocerte.
FERNANDO Ir  a estorbar sus acentos.
CASCABEL D jalos, no los inquietes,
pues que no hacen mal a nadie. 1855

FERNANDO A mí con la voz me ofenden.
CASCABEL Antes, Fernando, te dicen
lo que hacer agora debes.

FERNANDO Ese es el mayor agravio,
esa es la ofensa más fuerte; 1860
pues en las cosas de honor
y en sus mal fundadas leyes,
tanto ofende quien avisa
como aquel propio que ofende.

CASCABEL Ya parece que se han ido 1865
pues bulto ya no parece.
Cantando van por la calle
y dando avisos prudentes.
Quédate, señor, aquí
a esperar lo que sucede. 1870

FERNANDO No es cordura, no es prudencia
de mi honor, pues no se debe
esperar a la desdicha
cuando indecisa se teme.

CASCABEL Quédate a guardar la reja. 1875
FERNANDO Mejor es que tú te quedes
y me dirás lo que pasa.

CASCABEL Es cosa muy contingente,
señor, que no te lo diga.

FERNANDO  Por qué?
CASCABEL Porque alguno puede 1880
quitarme la lengua a coces
y a bofetadas los dientes.

FERNANDO Ninguno te ofenderá.
CASCABEL  Y si alguno me ofendiese?
FERNANDO Matalde.*
CASCABEL  Lindo consejo! 1885

* 1846 **r cipes**: “Voz puramente Latina, introducida en nuestra Lengua, que significa lo mismo que Receta de Médico. Dícese así por empezar todas con esta voz.” (*D.A.*, s.v.)

* 1885 **Matalde**: Es metátesis habitual por “matadle”. La forma con metátesis se registra una vez en la comedia de Calderón *Saber del mal y el bien* (1635): “Muera, matalde.”

II, *La industria contra el peligro*

- FERNANDO He hecho voto muy solemne
de no matar a persona
y sobre esto soy valiente.
Si no has de matar, menguado,
¿cómo tan valiente eres? 1890
- CASCABEL Nunca valientes honrados
tienen hechas muchas muertes
pero al fin no te dé pena,
ve a hablar a Aurora.
- FERNANDO Advierte
que eres Argos de mi casa.* 1895
- CASCABEL Soy Argos y soy serpiente.
FERNANDO Pues no hay sino andar brïoso.
Yo me voy.

Vase

- CASCABEL El diablo lleve
criados de enamorados,
pues no salen de alcahuetes. 1900
Válgame Dios, ¿qué he de hacer
si agora alguno viniese
y me cansara de palos?
Mas buen remedio se ofrece
a mi industria. Yo me duermo 1905
y venga lo que viniere.
Duros colchones poseo,
húmeda la lana tienen.
Estas almohadas, por Dios,
a tierra y escama huelen. 1910
Ea, sueño, ¿qué esperáis?
¿Aguardáis que con vos juegue?*

* 1896 **Argos/ serpiente:** Argos es sinónimo de vigilante o guardián de la casa: “Era Argos un pastor que tenía cien ojos a la redonda de la cabeza, y cuando unos de ellos dormían, otros velaban. Argos con mucha diligencia guardaba a Yo [Ío que fue convertida en vaca], dejándola de día en su presencia en los campos pacer; de noche la encerraba en una áspera cárcel.” (Pérez de Moya, p. 415). Cascabel realiza un juego de palabras cuando alude a “serpiente”, a la serpiente cascabel, como él, que alerta con el ruido sibilante de su presencia. El juego evidente con su nombre hace referencia a su indiscreción como vigilante. Además, algunos emblemas recuerdan que uno de los atributos de Mercurio (que roba la vaca de Juno o Ío) es la serpiente, concretamente dos serpientes entrelazadas (*vid.* Antonio Bernat Vistarini y J. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, emblema 1058). Por tanto, se amplía el juego de palabras, pues Cascabel, aparentando ser Argos vigilante, será a la vez ladrón (serpiente de Mercurio), y traicionará a su amo, pues, en su cobardía, no piensa estar siempre al acecho.

* 1912 En todos los ejemplares manejados aparece “juege”, excepto en R/ 11 807, en el que no se lee porque falta la página.

* 1913 En el español del XVII se usaban los dos sinónimos (naipe y cartas) para referirse al juego de la baraja. La utilización de una palabra u otra dependía, en cierta medida, del contexto, así era más frecuente el empleo de “carta” cuando se hablaba de barajar. *D.A.* define naipe como “cartón cortado a la proporción de la vigésima cuarta parte de pliego común [...] formando un número de cuarenta u quarenta y ocho cartas, divididas en quatro palos o manjares, que son oros, copas, espadas u bastos [...]” y carta serían los “naipes que componen la baraja” (*D.A.*, s.v.). La etimología de la palabra “naipe” se viene discutiendo desde el siglo XVII (se discute su origen hebreo, vasco, italiano o catalán). Covarrubias

II, La industria contra el peligro

Sale Leonido de ronda

LEONIDO	Mi amo me dijo viniese a esperarle en este puesto.	1915
CASCABEL	(Un hombre a espartarme* viene; él sin duda me castiga al descuido, ¡lance fuerte! ¡Que haya hombre que venga agora a despertar a quien duerme!)*	1920
LEONIDO	Un hombre echado está aquí. ¿Quién va?	
CASCABEL	(Catorce de reyes.)	
LEONIDO	Parece que está soñando. Tahúr* dormido parece.	
CASCABEL	(Cincuenta y cinco*. Gallina* <i>Aparte*</i>	1925

atribuye el origen de esta palabra a las siglas N.P. (iniciales del supuesto inventor Nicolao Pepín) que aparecían en el reverso de las cartas. En el siglo XVII alternan ambos sinónimos aunque autores como Gracián prefieren claramente la palabra carta a naípe. A partir del XVIII se sustituye, como tendencia general, el uso de carta frente a naípe (*vid. Étienvre, op. cit.*, pp. 55-119).

* 1916 **espartarme**: Es lo mismo que “despertar” o “dispartar”. No aparece en *D.A.* pero sí lo recoge la Real Academia en el *Diccionario Usual* de 1791 (*s.v.*).

* 1920 **despertar a quien duerme**: es una frase lexicalizada que da título a una de las comedias de Lope de Vega: *El despertar a quien duerme*, ed. de Lola Josa en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Vol. 1, Rafael Ramos (coord.), Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

* 1924 **Tahúr**, además de ser jugador de naipes (en *La casa del tahúr* de Mira de Amescua se repite la expresión “tahúr de naipes”) era una palabra llena de connotaciones negativas en la época, tal y como señala Étienvre (*op. cit.*, pp. 242-261). Se asociaba a vagabundo (así aparece en Lope en *El alcalde mayor* donde identifica “tahures y vagamundos”), blasfemo, tramposo y, sobre todo, ladrón. Gracián, siguiendo el dicho “en casa del tahúr poco dura la alegría”, dice: “Advierte, le decía al tahúr, que pierdes tres cosas: el precioso tiempo, la hacienda y la conciencia” (*apud* Étienvre, pp. 255-256). Muchos cuentos folclóricos abundan en estas connotaciones del jugador o tahúr. Valga como ejemplo este tomado de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz: “Decía un tahúr que los dados tenían la propiedad del bocado con que se purgan, que, con pequeño bocado, purgan mucho. Y así con los dados, con poco punto, vacíanle la bolsa.” (*op. cit.*, p. 180). Nótese este sentido de tahúr como ladrón, ruin y tramposo en el verso 1955.

* 1925 **Cincuenta y cinco**, como antes catorce de reyes, son números que hacen referencia al juego de cartas que se conocía en la época con el nombre de **primera**: “Juego de naipes, que se juega dando quatro cartas a cada uno: el siete vale veinte y un puntos; el seis vale diez y ocho; el as diez y seis; el dos doce; el tres trece; el quatro catorce; el cinco quince y la figura diez. La mejor suerte, y con que se gana todo, es el flux, que son quatro cartas de un palo, después el cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis y as de un palo, después la quínola o primera, que son quatro cartas, una de cada palo. Si hai dos que tengan flux, gana el que le tiene mayor, y lo mismo sucede con la primera; pero si no hay cosa desto, gana el que tiene más puntos en dos o tres cartas de un palo.” (*D.A.*, *s.v.*). Parece que Cascabel simula estar jugando en sueños a la primera aunque, como veremos, mezcla muy variados juegos, pues confunde jugadas. De este modo, si está jugando a la primera, no puede sumar, según acabamos de ver, solo con reyes catorce (*cf.* verso 1922).

* 1925 **Gallina es el mancebo**: No he encontrado ninguna significación especial de gallina con respecto al juego de cartas. Viene a significar cobarde, en el sentido opuesto al de tahúr. En *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo (*op. cit.*, p. 27) aparece el empleo de “gallina” con un significado dudoso, que Bleca interpreta como “amable pero soso y monótono”, como el caldo de gallina que comían los enfermos. Este sentido también podría aplicarse en relación al modo de jugar. También podría hacer referencia a otro juego de cartas, menos usual, de la época denominado “polla” (que viene a ser sinónimo de gallina; lo cita, sin explicar en qué consistía, Étienvre, *op. cit.*, p. 218). **Polla**: “En el juego del hombre [hombre es el que entra la polla para jugarla solo contra los otros] y otros, se llama assí aquella porción, que se pone y apuesta entre los que juegan.” (*D.A.*, *s.v.*).

II, *La industria contra el peligro*

	es el mancebo. Tres sietes. Capadillo. * La derecha * Vueseñoría me debe.)	
LEONIDO	Hombre parece de prendas *, pues el que sueña refiere entre el letargo lo que en el día le sucede.*	1930
CASCABEL	(Triunfo. * Codillo * le he dado.)	
LEONIDO	Todos los juegos revuelve *.	
CASCABEL	(Dos y dos y deuda en quinta. Reparolo, buena suerte. Aquí una dobla. Cien reales, que no hace ronda.)*	1935

* 1925 Solo lo indica aquí pero deben ser aparte todas las intervenciones de Cascabel mientras finge estar dormido, por ello las indico entre paréntesis. No obstante, parece más lógico interpretar que utiliza el término gallina con el sentido de cobarde.

* 1927 **Capadillo:** Es todo “juego de naipes, que se juega quitando los ochos y nueves de la baraja: y porque se quitan estas cartas debió de llamarse así.” (*D.A.*, s.v.)

* 1927 **Deber la derecha:** Expresión que tiene que ver en el juego de naipes con “dar de barato” (*vid. supra* nota al verso 691). Se refiere a quien debe sacar cartas del montón común. En la mayoría de los juegos el primero en sacar o “dar de barato” es el jugador de la derecha del que ha repartido las cartas (*cf.* Étienvre, *op. cit.*, p. 136).

* 1929 **hombre de prendas:** “Se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sugeto: y así se dice, que es hombre de prendas, o tiene buenas prendas.” (*D.A.*, s.v. prenda).

* 1932 El sueño tiene mucha importancia en varias comedias de Aguirre como *El engaño en el vestido* (*vid.* verso 3177) o *El príncipe de su estrella* (que tiene como fuente inspiradora *La vida es sueño* de Calderón). Aquí desarrolla una de las teorías sobre el sueño vigentes en la época y aún en nuestros días: el sueño reproduce y recrea lo que ha vivido durante el día. Estas concepciones oníricas han sido muy bien analizadas a propósito del *Quijote* por Aurora Egido en su libro *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1987. También resulta muy útil para estas cuestiones *El libro de los sueños* de Gerolano Cardano, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999.

* 1933 **Triunfo** es un valor especial que se da a determinadas cartas. La regla del triunfo se utiliza en infinidad de juegos de cartas, incluso en juegos vigentes como el guiñote, en los que cartas como el as deoros o copas, aún siendo menos numéricamente, pueden valer más que ninguna otra carta (*vid.* Étienvre, p. 331).

* 1933 **Codillo:** “En el juego del hombre [o polla] se llama así el perder la polla [lo apostado] el que la ha entrado, ganándosela alguno de los compañeros, por haver hecho más bazas que qualquiera de los otros.” (*D.A.*, s.v.)

* 1934 Referencias mezcladas de distintos juegos de naipes. Antes jugaba al flux o primera pero después se ha referido al capadillo y ahora al codillo, que pertenecen a otro juego distinto: el denominado del hombre o polla.

* 1938 La mezcla continua de juegos que hace Cascabel en todo este pasaje se explica también por la propia confusión que había en la denominación de los juegos. En el juego de la primera existían varias combinaciones posibles de cartas como el flux y la quínola, pero, en origen, estos eran nombres de juegos diversos que acabaron confluyendo en la primera. Por ello, no es de extrañar, que se mezclen términos diferentes como en este caso, en el que “quinta” se refiere a otro juego distinto: el de los cientos. **Quinta:** “Se llama en el juego de los cientos, cinco cartas de un palo seguidas en orden. Si empiezan desde el As, se llama mayor; si desde el Rey, real, y así las demás, tomando el nombre de la principal carta por donde empiezan.” (*D.A.*, s.v.). En este juego de la quinta, Cascabel apuesta una dobla, que era lo que habitualmente se apostaba en este tipo de juegos, tal y como aparece en *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), según señala Étienvre: “Desafiáronme a jugar a la primera; y sacando en lugar de tantos, cada uno un puñado de doblas las hicieron de resto.” (*op. cit.*, p. 201). **Dobla:** “Moneda de oro de Castilla, [...] en tiempo del señor Rey Phelipe Segundo valía 365 maravedís. Covarrubias las hace escudos de a dos, como a los doblones, pero no parece tiene fundamento.” (*D.A.*, s.v.). El resto es lo que queda de dinero tras la apuesta (aparece en el verso 1950). Una ronda es un juego entre mano y mano, siendo la mano cada vez que se reparten nuevas cartas. En esta ronda soñada, lo que se está es envidando, término

II, *La industria contra el peligro*

LEONIDO	¡Que juegue un hombre estando durmiendo!	
CASCABEL	(Truco, retruco* no quiere, pues tengo dos juegos ya. A querer estoy dos veces. Catorce de mano. Gano.)	1940
LEONIDO	Al flux* se mudó.	
CASCABEL	(Yo veinte. ¡Por vida del as de copas, que pueda a un hombre caerle una sota y un caballo de un comer llevando sietes! Gana Vucelelencia. Naipes. Bastante resto no tiene.* Quinientas doblas me gana.	1945 1950

técnico de juegos de cartas como el mus que significa “combidar al compañero con quien se juega con el dinero, y no para dárselo sino para llevárselo si puede.” (Covarrubias *apud* Étienvre, *ibid.*, p. 169). Se envida en total a cien reales que serían unas dos mil pesetas de antes. Alberto Blecua en su edición de *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo apunta este dato y añade que Cervantes ganaba en Sevilla hacia el año 1590 diez reales diarios, y que una edición de las poesías de Garcilaso costaba por la misma época de dos a tres reales (*op. cit.*, p. 29). **Real:** “Moneda del valor de treinta y quatro maravedís.” (*D.A.*, s.v.).

* 1940 **retruco:** Se refiere al hecho de “retrucar” que es “en el juego de naipes que llaman truco, vale envidar en contra, sobre el primer envite hecho” (*D.A.*, s.v.). Es un ejemplo más de que Cascabel revuelve en sueños muchos juegos distintos de naipes.

* 1944 El **flux**, como se ha indicado en la nota al verso 1925, es una combinación de cartas del mismo palo en varios juegos de cartas. Covarrubias lo define como “[en el juego de la quínola] las cuatro cartas de un manjar, a *fluendo*, porque corre una carta tras otra sin interposición de otro palo o pinta” (*apud* Étienvre, *op. cit.*, p. 199). En la primera era una combinación de cuatro cartas del mismo palo. No obstante, en origen, el flux no era solo una combinación de cartas sino un juego distinto de la quínola o la primera. Era uno de los más jugados en Europa durante el siglo XVII. Nació en Italia, donde se registra por primera vez su existencia en 1470 con el nombre de *flusso* o *frusso* (de donde deriva fonéticamente en español *flux*) y de ahí pasó a Alemania y Francia y de esta última a España, por Cataluña. Fue un juego muy conocido que llegó hasta América y que se atestigua en infinidad de documentos u obras literarias como el *Arte de marear* (1539) de Antonio de Guevara, en el que se cita el “flux catalán”. No obstante, para Étienvre (*ibid.*, p. 198) el flux como juego independiente se practicó relativamente poco tiempo en España, hasta finales del XVI, pues en fechas posteriores no se recogen testimonios del flux más que como combinación de cartas. No obstante, por las palabras de Leonido, parece claro que sí que se tenía conciencia, al menos en el Aragón del XVII, del flux como juego diferenciado de la primera o de otros con los que confunde jugadas Cascabel. Pocos son, sin embargo, los datos que tenemos de lo que pudo ser este juego, que luego se fusionó con la quínola y confluyó en la primera, pero está claro que es el ancestro del póker y del mus. Los “trucos y retrucos” a los que alude en el verso 1940 serían similares a las señas con las que se advierte en este tipo de juegos de las posibles cartas con las que se pretende ganar cada mano o juego (ya que el ganador final depende del número de juegos ganados, entendiendo por juego cada una de las rondas o manos). Con la expresión “a querer estoy dos veces” parece referirse al hecho de que en el flux, como en el mus, al envite del contrincante se respondía afirmativamente (“quiero”) o negativamente (“paso”). Con un total de “catorce” puntos sumados con las cartas que posee en esa mano, Cascabel ganaría en sueños la partida (versos 1942-1943), si no fuera porque el supuesto contrincante llevaría veinte puntos al haber obtenido en esa mano, sota y caballo (versos 1947-1948). Se explica la jugada si consideramos que en el flux las cartas tendrían el mismo valor que en la primera, esto es, las figuras diez puntos. Sin embargo, el siete debía tener en el flux menos valor que en la primera (en la que valía veintiún puntos) porque de otro modo no se explica que con sota y caballo sume veinte. Este es otro argumento más a favor de que todavía a mediados del XVII el flux era un juego distinto de otros que aún seguía vigente.

* 1950 Se refiere a que no tiene bastante resto para apostar. Hace referencia al hecho de envidar el resto que es “quando ofrece uno al naipe todo lo que le queda en la mesa de caudal.” (Covarrubias *apud* Étienvre, *op. cit.*, p. 169).

II, *La industria contra el peligro*

LEONIDO
CASCABEL

Vuscé cien reales me debe.)
Hombre es de mucho dinero.
(¡Mal haya el hombre que quiere
ser tahúr! Es un ruin hombre. 1955
No he de jugar. Si tuviese
toda la flota del rey...^{*}
Me huelgo que me los niegue
estando perdiendo tanto.
¿A mí me ha de decir miente? 1960
¡Voto al sol! ¡Es un menguado,
un descortés, un aleve
y esta espada le dirá
el respeto que se debe
a señores de mis prendas!)* 1965

Levántase y le da de palos

LEONIDO
CASCABEL

Mirad que soñáis.
(Él miente.
¡Vaya de aquí noramala^{*}
y estos palillos se lleve
para hacer randas de hilo^{*}
o para limpiar los dientes!) 1970

*[Vase Leonido]**

Lindamente me ha salido
la industria. Huyó diligente.
Mas un hombre, esternudando,^{*}
con asomos de valiente,
se va llegando hacia aquí. 1975
Basta un juego, que no siempre
salen las burlas y chanzas
del modo que un hombre quiere.

Sale el Conde

CONDE

Herido vengo en el brazo,
pero mi enemigo aleve 1980
huyó, pensando dichoso

* 1957 La flota del rey son las figuras que acompañan siempre al rey, esto es, sota y caballo.

* 1965 Entiéndase a señores “como yo”, “con los mismos atributos”. *Vid. supra* nota al verso 1929.

* 1967 **noramala**: “Lo mismo que Enhoramala: Expresión de desprecio, y a veces de enfado, y como deseando mal suceso y desdicha a otro.” (*D.A.*, s.v. enhoramala).

* 1969 **randas de hilo**: “Adorno que se suele poner en vestidos y ropas: y es una especie de encaxe, labrado con aguja o tejido, el qual es más grueso, y los nudos mas apretados que los que se hacen con palillos. Las hai de hilo, lana, o seda.” (*D.A.*, s.v. randa).

* *Acot.* 1971 Incluyo esta acotación que no se encuentra en el original para que resulte más claro que Leonido ya no aparece en escena y, por tanto, Cascabel deja de hablar en aparte.

* 1973 **esternudando**: Variante culta de “estornudar”, de *sternutare*. Se recoge en el *Diccionario Usual* de la Real Academia de 1791.

II, *La industria contra el peligro*

	que pudo darme la muerte. Y, no obstante, vengo hablar a Isabel. Estorbos tiene esta noche mi fineza.	1985
CASCABEL	¿Quién va?	
CONDE*	Quien ir no se puede.	
CASCABEL	Esta reja he menester. Pues por mí que se la lleve, si es que la puede arrancar.	
CONDE	Váyase al punto.	
CASCABEL	Obediente	1990
CONDE	estoy a lo que me ordena. Pues sea al momento.	
CASCABEL	Espere	
CONDE	que recoja una baraja. ¿A oscuras juega?	
CASCABEL	Yo siempre	1995
	jüego sin luces, porque tirarme las luces suelen* y es porque conozco el naípe por el tacto.	
CONDE	Lo merece.	
CASCABEL	Sí, señor, mas bien lo pago.	
CONDE	Las necesidades abrevie.	2000
CASCABEL	(Cascabel me ha parecido) (En este azaguán* de enfrente he de esperar lo que pasa.)	<i>Aparte</i>
	<i>Quede al paño</i>	
CONDE	Ya se fue. En la reja hay gente.	
	<i>Sale Isabel a la reja</i>	
ISABEL	(Sin duda el Conde ha venido, pues Inés ruido sintió en la calle.)	2005
CONDE	(Suerte halló mi amor si Isabel ha sido la que la ventana ha abierto.)	
ISABEL	Llega, señor, ¿qué recelas cuando amante te desvelas?	2010

* 1987 En todos los ejemplares aparece en la didascalía “Duque”. Se trata de un error y como tal lo enmiendo.

* 1996 **tirar las luces**: La expresión podría tener alguna significación específica en el contexto del juego. Lo más factible es interpretar “tirar” en el sentido de “enviar o disparar” y “luces” como “noticias, avisos o señas” (*D.A., s.v.*). Se refiere a que durante el juego le hacen señas para que revele de qué carta se trata, pues debe tener la baraja trucada, por lo que conoce cada naípe por el tacto. También es viable la interpretación de luces como velas o candelabros y entonces significaría que suele terminar el juego cuando le arrojan las “luces” a la cabeza por tramposo.

* 2002 **azaguán**: Es voz antigua que significa “lo mismo que zaguán.” (*D.A., s.v.*)

II, *La industria contra el peligro*

CONDE	Ella es. Mi gozo es cierto.	
ISABEL	Muy poco te puedo hablar, porque vendrá don Fernando.	
CASCABEL	(Esto estaba recelando.)	2015
ISABEL	Solo quiero preguntar si con Fernando reñiste.	
CONDE	No sé, Isabel, con quién fue. Herido un poco quedé.	
ISABEL	¡Buena nueva me trujiste!	2020
CONDE	No es cosa que dé pesar.	
ISABEL	Quiera el cielo sea así.	
CONDE	(Sin duda que estaba aquí Isabel.)*	
ISABEL	En el hablar estás triste.	
CONDE	Estoy celoso.	2025
ISABEL	Pues, señor mío, ¿por qué?	
CONDE	¿Cómo alegrarme podré si don Diego es ya tu esposo?	
ISABEL	Suspende, señor, el labio y no pronuncies mi mengua; no publiques con la lengua mi disgusto con tu agravio.	2030
	Ya te he dicho que contigo solamente he de casarme, y al que intentare estorbarme daré terrible castigo.	2035
	¿Por qué estás tan sospechoso? ¿No estabas antes contento? ¿Quién no tendrá sentimiento si se confiesa celoso?	2040
CONDE	El hombre que aquí encontré hablarte a solas quería, mas fue la desdicha mía que ni lo oí ni maté.	
ISABEL	Si tú le fuiste a matar, colérico e indignado, ¿por qué piensa tu cuidado que a mí me venía a hablar?	2045
CONDE	Otro hombre viene atrevido los pasos acelerando.	2050
ISABEL	Voyme, y mira que Fernando puede ser esté advertido.	

Vase. Sale don Fernando

* 2024 No está del todo claro el sentido de estos versos. Los interpreto como aparte porque si el Conde se dirigiese a Isabel mediante el vocativo no tendría sentido ya que deberían referirse a otra persona que “sin duda estaba aquí”. Es más lógico interpretar que el Conde reflexione en voz alta para sí acerca del hecho de que ya Isabel llevara rato en la reja observándolo todo y, quizá, hablando con otro hombre, lo que provoca los celos del Conde.

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	(A Cascabel he dejado aquí. Veré su valor, que a quien le fio mi honor lo he de mirar esforzado.) ¡Huye, atrevido, de aquí!*	2055
CONDE	¿Cómo en esta calle estás? ¡Alevoso, así verás la burla que haces de mí!	2060
<i>Riñen</i>		
FERNANDO	(Valiente riñe y veloz. ¿Quién esto creyera de él?)	
<i>Al paño Cascabel</i>		
CASCABEL CONDE	(Él piensa que es Cascabel.) (De Fernando es esta voz. Huir importa de aquí, que no es mengua del valor huir si importa al amor.)*	2065
<i>[Vase]</i>		
CASCABEL	(El Conde se fue y así yo con mi amo riñiré con valor muy esforzado, y lo que él ha trabajado por mí lo venderé.) ¡Así mi valor se advierte tirano, loco, crüel!	2070
FERNANDO CASCABEL	¡Basta, basta, Cascabel! Si no hablas te doy la muerte. Con un hombre aquí he peleado y bien mi esfuerzo se vio.	2075
FERNANDO CASCABEL	¿Y le conociste? No, mas le dejé señalado.	2080
<i>Aparte</i>		
FERNANDO CASCABEL	(El Conde se sintió herido sin conocer su homicida; que yo le he dado la herida diré para ser temido.) ¿A la reja se llegó? No, señor, ni lo pensaba,	2085

* 2057 Fernando confunde al Conde con Cascabel, a quien pretende asustar para probar su valor.

* 2067 Todas estas intervenciones van en aparte pues Cascabel está al paño y Fernando y el Conde expresan sus pensamientos en voz alta pero sin intención de que los escuchen los demás personajes que están en escena. La acotación anterior se añade para clarificar la escena aunque no figura en los originales.

II, *La industria contra el peligro*

	que solo porque pasaba por la calle le herí yo, que, si por algún concierto se llegara de su amor, ¿no te parece, señor, que yo lo hubiera ya muerto? Y ¿finalmente has hablado a Aurora?	2090
FERNANDO	Sí, ya la hablé, y satisfecho quedé de mi penoso cuidado. Julia la culpa ha tenido de la sospecha que yo tuve, porque ella llevó el papel de un atrevido.	2095
CASCABEL	Tú habrás tenido buen rato.	2100
FERNANDO	Sí.	
CASCABEL	¿Y el retrato, señor?	
FERNANDO	Fue todo ardid de un traidor, porque puso mi retrato don Diego, bien advertido, en una lámina y luego en la otra parte don Diego se hizo retratar, y ha sido confusión porque miré yo el retrato de ese modo.	2105
	Conque, Cascabel, de todo muy satisfecho quedé.	2110
CASCABEL	¿Y cómo Aurora se halló el retrato de don Diego?	
FERNANDO	Porque por dinero o ruego la criada lo llevó.	2115
CASCABEL	(¿A Fernando he de callar que gente en la reja ha habido?)	
FERNANDO	Entremos, pues he venido una noche sin pesar, que yo trataré mañana, para gozar mi sosiego, o dar la muerte a don Diego o casarlo con mi hermana.	2120

Vanse

II, *La industria contra el peligro*

JORNADA TERCERA

Sale doña Isabel y Inés, criada

INÉS	Muy triste Fernando está, mi señora, todo el día.	2125
ISABEL	Presume la pena mía si del Conde sabe ya los bien fundados deseos.	
INÉS	Eso presumo, señora.	2130
ISABEL	¡Oh, cuántos pesares llora quien tiene amantes empleos!	
INÉS	Sin duda Fernando fue con quien anoche riñó el Conde.	
ISABEL	Herido quedó.	2135
INÉS	Es muy constante en su fe.	
ISABEL	Pero causan sus enojos mi pesar y mi tormento y lo que en el alma siento se me conoce en los ojos.	2140

Salen al paño Aurora y Julia con mantos

AURORA	(Aquí habemos de esperar en esta cuadra a Fernando.	
JULIA	Señora, estoy recelando tu desdicha y mi pesar.)	
INÉS	¿Hablaste al Conde?	
ISABEL	Sí hablé, y celoso se mostró.	2145
INÉS	¿Celos don Diego le dio?	
ISABEL	Inés, sí, que yo no sé el intento de Fernando, que para templar su fuego me case a mí con don Diego.	2150
AURORA	(Julia, ¿qué estoy escuchando? Por la puerta del jardín Fernando aquí nos entró, y pues ya Isabel habló, hemos de esperar el fin.	2155
JULIA	Oigamos, señora, más.	
AURORA	¿Si don Fernando la casa, celoso de lo que pasa...?	
JULIA	Nunca tal cosa verás.)	2160

II, *La industria contra el peligro*

*Sale don Diego de Luna al paño**

DON DIEGO (A Aurora en casa Fernando vi por el jardín entrar. Celos la tengo de dar, que sin duda está escuchando.)

Sale

Atrevimientos de amor 2165
merecen ser perdonados,
que, con amantes cuidados,
no es atrevimiento error.

Subí a veros atrevido,
osado a veros subí, 2170
pero al instante que os vi,
quedé a vuestra luz corrido.

Vi la región de mi ardor
en blanca esfera, y no debe
en campo de tanta nieve 2175
dar tanta llama el calor.

Mas en tan hermoso cielo,
amante y cortés presumo
que el incendio todo es humo,
que la nieve toda es yelo, 2180
pues entre matices rojos,
si os miro más propiamente,
tenéis el yelo en la frente
y el ardor en vuestros ojos.

Y como os estoy mirando 2185
me miro dentro de ellos* ;
con el cariño de vellos
no siento estarme abrasando.

Mas si el incendio se atreve
a darme forzosa herida, 2190
de vuestra frente lucida
me saldrá a templar la nieve.

*Sale el Conde al paño**

CONDE (¿Don Diego de Luna aquí?
Cielos, ¿qué es esto que veo?)
AURORA (Este es, Julia, su deseo.) 2195
ISABEL Admiro, señor, que así
a mi casa os atreváis,

* *Acot.* 2161 Como es habitual, confluyen en esta escena muchos personajes hablando. Don Diego aparecería al paño por el lado contrario del vestuario, en el lugar opuesto al de Aurora y Julia, que también se encuentran “al paño”.

* 2186 Se debe producir hiato en “de ellos” para que cuadre la métrica.

* *Acot.* 2193 El Conde sale al paño por el mismo sitio que antes había aparecido Don Diego.

II, *La industria contra el peligro*

	mas juzgo en vuestra fortuna que tenéis mucho de Luna [*] por lo presto que os mudáis.		2200
DON DIEGO	A Aurora amante queréis y con nocturnos desvelos... (Amor para darla celos aquí subís, y sabéis que está en casa de Fernando.)	<i>Aparte</i>	2205
CONDE DON DIEGO	Es verdad que a Aurora amé, mas soy luna y me mudé. (Penas, ¿qué estoy escuchando?) Y aunque me mostraba amante soy luna de amor ardiente,		2210
AURORA CONDE JULIA	que agora voy en creciente y entonces iba en menguante. (¿Este es, Julia, el que me adora?) (¡Que así publique mi mengua!) (Aunque te ofende la lengua no el alma ofende, señora.)		2215
ISABEL	Pues que tan mudable amante en mí crecéis la fortuna, a la mudanza de luna volveréis a ser menguante.		2220
DON DIEGO	Y así en vano pretendéis ocasiones que buscáis, que si a muchas galanteáis [*] , nunca una fija tendréis. Como estáis apasionada del Conde, a nadie queréis.		2225
ISABEL [*] DON DIEGO	¿Cómo, ingrato, lo sabéis? (Anoche de una estocada cayó a mis plantas rendido. Disimularlo pretendo.)	<i>Aparte</i>	2230
AURORA JULIA ISABEL	(Julia, a este hombre no entiendo. Es hombre poco entendido.) Pues, don Diego, si sabéis que el Conde firme me adora, ¿cómo tan aleve agora en mi casa le ofendéis?		2235
DON DIEGO	Porque sé que vuestro hermano me casa con vos, señora.		
ISABEL	Mi hermano mi amor ignora, que, si lo supiera, es llano que tal cosa no intentara.		2240

* 2199 Se repite el juego de significados de Luna, apellido de Don Diego, que ya habíamos visto en el verso 1666.

* 2223 Se debe realizar sinéresis en “galanteáis” para que cuadre la métrica.

* 2227 Los originales presentan un error puesto que aparece en esa didascalia Conde cuando por el sentido tiene que ser Isabel, que es quien continúa hablando con Don Diego. El Conde no sale a escena hasta que lo indica la acotación previa al verso 2281.

II, *La industria contra el peligro*

DON DIEGO	(¡Cuál este secreto va, pues don Diego, ingrato, ya su pretensión me declara!) (¡Que Aurora atrevida venga a casa Fernando, cielos! Quiera amor que en estos celos algunos favores tenga.)	2245
INÉS ISABEL	Señora, tu hermano viene. ¡Ay de mí! Cielos, ¿qué escucho? Entre mil congojas lucho.	2250
DON DIEGO	Si por tu esposo me tiene, no importa que me halle a mí.	
ISABEL	Retírate a este aposento.	
DON DIEGO	Siempre obedecerte intento.	2255

Éntrase

AURORA JULIA	(Julia, ¿que lo esconde aquí*? ¿No lo ves claro, señora?) [.....] [.....] [.....]	2260
-----------------	---	------

Sale Fernando y Cascabel

FERNANDO CASCABEL	Fue gran dicha. Fue gran suerte, pues él herido quedó.	
CONDE CASCABEL FERNANDO ISABEL	(¿Si este la herida me dio...?) Si no hablas te doy la muerte. ¿Hermana? Seas, Fernando, a tu casa bienvenido.	2265
FERNANDO	(Aurora ya habrá subido; fuerza es que me esté esperando. Entraré en este aposento a donde por el jardín Aurora entró. Será fin que le dio su lucimiento.)	2270
ISABEL CONDE	Aquí entro, hermana, y te advierto que digas no estoy en casa si alguno a buscarme pasa. (¡Gran peligro!) (Yo estoy muerto. ¿Cómo a Isabel libraré deste riesgo? Industria, agora ayudadme.)	2275
FERNANDO	(Veré a Aurora	

* 2256 Entiéndase como parte de la frase elidida “¿[es verdad] que lo esconde aquí?”.

II, *La industria contra el peligro*

	y mi fortuna veré.)	2280
	<i>Sale el Conde con banda</i> *	
CONDE	¿Don Fernando?	
FERNANDO	¿Conde amigo?	
ISABEL	(¡Que esto agora sucediera * !)	
FERNANDO	(¡Que el Conde agora viniera!)	
CASCABEL	(Por Dios, viene buen testigo.)	
CONDE	Huélgome, doña Isabel,	2285
	pues que con salud os veo.	
FERNANDO	(¿Qué pretende su deseo?)	
CASCABEL	(Si vio a Aurora hay buen papel.)	
ISABEL	Para serviros estoy.	
FERNANDO	Conde, pues ¿qué me mandáis?	2290
	Herido en el brazo vais.	
CONDE	Bien para serviros voy.	
	<i>Sale don Diego al paño por donde había entrado</i>	
DON DIEGO	(Aquí al Conde he sentido y Aurora, cuando lo oyó, desmayada se quedó de temor. Dichoso he sido, pues por el jardín podré saltar y estorbar su intento.)	2295
	[.....]	
	[.....]	2300
FERNANDO	(¿Hay más confuso pesar?)	
	Al fin, Conde, ¿qué queréis?	
CONDE	En vuestra casa escondéis a un hombre y lo he de sacar.	
FERNANDO	El alma mi pena llora.	2305
	¿Hombre yo?	
CONDE	Sí, don Fernando.	
FERNANDO	(Estoy agora pensando si vio el Conde entrar a Aurora. Claro está, no hay que pensar, él la ha visto, ¡qué tormento!)	<i>Aparte</i> 2310
CONDE	Para entrar a este aposento dadme, Fernando, lugar.	
CASCABEL	(En la trampa lo han cogido.)	
	[.....]	
	[.....]	2315
	[.....]	
FERNANDO	Esperaos, Conde, aquí que yo el hombre os sacaré.	

* *Acot.* 2281 **banda**: Equivale a “venda”. Es lo que indica que el Conde va herido en un brazo.

* 2282 Aunque en todos los ejemplares manejados aparece “tu le diera” debe tratarse de un error ya que la frase carece de sentido. Enmiendo el error por “sucediera”, que parece más lógico.

II, *La industria contra el peligro*

CONDE
FERNANDO Yo estimo vuestro cuidado.
Guardeos el cielo, Isabel.
(¡Quién vio lance más crüel!)
Idos, Conde, estoy turbado. 2360
Don Diego, ¿también os vais?
DON DIEGO Si es que licencia consigo.
FERNANDO Dios os guarde, sois mi amigo.
DON DIEGO Siempre, Fernando, me honráis.

Vanse

ISABEL Fernando, ¿qué os suspendéis? 2365
¡Vos triste, vos afligido,
vos turbado, vos sentido!
FERNANDO Isabel, no me canséis.
Entraos al cuarto agora;
no me queráis irritar. 2370
ISABEL Ignoro vuestro pesar.
FERNANDO El alma mi pena ignora.
¡Venir el Conde agraviado,
ser en mi calle el herido,
venir don Diego afligido
y llevarsele turbado! 2375
¡Qué puede ser, santos cielos!
ISABEL No tanta pena paséis.
FERNANDO Ya os digo que me dejéis
en mis tristes desconsuelos. 2380
ISABEL Ya os obedezco, señor.

Vanse Inés e Isabel

FERNANDO Dejadme, dejadme pues,
que siempre una hermana es
nave en que sulca* el honor
expuesto a todo pesar. 2385
Si el Conde supiera agora
que escondida estaba Aurora,
no dejaría de entrar,
pues en* ocasión tan clara,
tal cosa no presumía 2390
porque tan necio quería
entrar. ¿Confusión más rara
a hombre humano ha sucedido?

* 2384 En los originales aparece “fulca”. Es errata por “sulca”, que a su vez debe ser “surca”, pero era variante habitual en la época pues también aparece en algunos textos como se observa en la edición de Aurora Egido de *La fiera, el rayo y la piedra* (op. cit., p. 145). No obstante, no considero la variante “sulca” como errata ya que se registra en *D.A., s.v.*: “Lo mismo que surcar, que es como más comúnmente se dice, aunque esta voz es más conforme a su origen, del Latino *sulcare*.”

* 2389 En la fe de erratas hay una referencia a la línea que corresponde a este verso pero que está equivocada ya que corrige “pues y el” en lugar de “pues el” pero en todos los ejemplares aparece claramente “pues en”. Debe tratarse, a su vez, de un error de la fe de erratas.

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL Deja discursos agora
pues te está esperando Aurora. 2395
FERNANDO Con tristeza aquí ha salido.

Sale Aurora y Julia

AURORA En esta estancia*, Fernando,
entre el jazmín y la rosa,
con el alma temerosa,
te estuve, amante, esperando. 2400
Mi pena estuve escuchando,
mi pesar y descontento,
y con tan gran sentimiento
en tan forzosos enojos
aún no pudieron mis ojos, 2405
dar muestras de su tormento.
Miré el jardín que, vestido
de árboles, frutos y flores
sufrió del viento rigores
y del sol fuego encendido. 2410
Vi que el clavel estendido
nácar despreja en él
y el cierzo más crüel,
cuando más purpúreo estaba,
negro borrón lo dejaba 2415
sobre tumbas de laurel.
Vi que la rosa lozana,
reina imperiosa de flores,
entre diversos colores
vestía púrpura y grana. 2420
Vi la reina en la mañana
abrir el cogollo verde

* 2397 y ss. En este pasaje se desarrolla una imagen tópica de la poesía gongorina: el jardín. “El palacio de la primavera” de Góngora acaba convirtiéndose en el Barroco en escenario fundamental, tanto para la poesía descriptiva como para el teatro. El jardín es escenario ideal en el que se funden naturaleza y arte, siguiendo los tópicos de la *natura naturans* y *natura naturata*. Es visto, además, como una estancia, un lugar cerrado (*hortus conclusus*) en el que los sentimientos del poeta se proyectan (esta idea está bien presente en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas) (*vid.* estudio preliminar de la edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 22-46). Una de las descripciones más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios*, cuyas semejanzas con algunos pasajes con la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre en este tipo de descripciones de corte gongorino han sido destacadas nuevamente por Aurora Egido en el estudio preliminar a la reproducción facsímil de la edición de 1637 de la obra de Dicastillo (Zaragoza, Pórtico, 1978, pp. 39-41). La presencia del jardín en el teatro de Aguirre es muy significativa y redundante en la imagen del jardín como teatro-escenario, como se puede comprobar en la comedia *El príncipe de su estrella*, en la que el protagonista se disfraza de jardinero, lo que hace proliferar imágenes muy similares a las que encontramos en este pasaje. También en el teatro calderoniano encontramos muchos ejemplos de jardines, como en *La fiera, el rayo y la piedra* (cfr. *op. cit.*, nota al verso 2103, p. 278). La ambientación dramática en el jardín es bastante simbólica como ha estudiado José Lara Garrido a propósito de algunas comedias de Lope de Vega, Calderón y Moreto que llevan la palabra jardín en su título en su artículo “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español” (en José Enrique Laplana (coord.), *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso En torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 190-191).

II, *La industria contra el peligro*

y el sol, porque yo me acuerde
de la vida de la flor,
con el fogoso calor 2425
sus purpúreas hojas pierde.

Vi que el cierzo muy aleve
la flor abre más vistosa
y que la azucena hermosa
a romper cárcel se atreve, 2430
derritiendo entre la nieve
oro en el blanco crisol

que, entre pajizo arrebol
y entre guirnaldas muy bellas,
esparce a la nieve estrellas 2435
y campanillas al sol.

Vi que el jazmín coronado
blancas flores ostentaba
y cuando el sol lo miraba
se desunía abrasado. 2440

La abejuela con cuidado
del acierto que procura
le bebía la dulzura
y al fin, en un punto breve,
túmulos le dio la nieve 2445
y la arena sepultura.

En esto, Fernando, estaba
pensando entre mis enojos
y, como entonces los ojos
mirando los ocupaba, 2450
mis lágrimas no les daba,
mas en tanto desconsuelo
sentí en el alma el recelo
y por darme qué sentir,
no quiso el llanto salir, 2455
sino convertirse en yelo.

En las flores admiré
la brevedad del vivir,
allí comencé a sentir
lo que en mi amor recelé. 2460

Estos portentos miré
y, como el alma atendía,
con pasión a lo que veía,
en la admiración y espanto
quiso detener el llanto 2465
por doblar la pena mía.

Yo soy una triste flor
que un pajarillo enamora
en los brazos del aurora,
que es la querella de amor. 2470
Miro al dueño de mi honor,
que es mi hermano sol fogoso,

II, *La industria contra el peligro*

muero al verle receloso
según lo dice su labio.
Muestrase discreto y sabio, 2475
[.....]
pues en tan noble esperanza
hasta tomar la venganza
no se publica el agravio.*
[.....] 2480
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....] 2485
[.....]
Agora en pena mortal
ya no soy flor ni soy rosa;
decir que no soy hermosa
es error en pena tal, 2490
pues en sentimiento igual,
la desdicha me asegura
el hado y mi mal procura,
y así mi discurso advierte,
que en lo corto de mi suerte 2495
se acredita mi hermosura.
Peña soy que no se mueve
a los contrastes del viento,
y hoy, con frío tan violento,
me he coronado de nieve. 2500
Helose mi pecho leve;
con el temeroso espanto
salgo agora en pesar tanto,
y como sol te miré,
nieve a correr empecé 2505
deshecha en fúnebre llanto.*

Llora

FERNANDO Mi bien, suspende el pesar,
alivia tanto dolor.
AURORA Alíviase mi temor
con la queja del llorar. 2510
FERNANDO No publiques tus enojos
ni la pena sientas tanto.
AURORA Saldrá convertida en llanto
a tu vista por mis ojos.

* 2478 La estrofa es una décima incompleta. No parece que falten versos en los ejemplares y, además, tiene sentido la frase aunque falten siete versos para completar métricamente la décima.

* 2506 El parlamento de Aurora está plagado de tópicos del lenguaje gongorino: el sol que derrite la nieve del helado pecho, juego de palabras con el doble significado de aurora, la rústica peña que soporta los contrastes del viento, además de todas las imágenes de las flores del jardín.

II, *La industria contra el peligro*

FERNANDO	No receles riesgo ahora, que si tu hermano agraviado está de que hayas entrado en mi casa, dile, Aurora, que desposado contigo de secreto ha un mes que estoy.	2515
AURORA	Con ese intento me voy para escusar mi castigo. ¿Eres firme?	2520
FERNANDO	Soy tu amante.	
AURORA	¿Olvidarásme?	
FERNANDO	No puedo.	
AURORA	A Dios, pues contigo quedo.	2525
FERNANDO	Yo adorándote constante.	
<i>Vanse y quede Cascabel</i>		
CASCABEL	Por Dios que se la ha tragado mi amo la valentía, mas siempre la industria mía destos riesgos me ha librado.	2530
	Yo no entiendo estos embustes; todo anda muy revuelto.* Don Fernando está resuelto de hacer luego los ajustes de don Diego e Isabel,	2535
	porque no le quite a Aurora. Don Diego aquí vino ahora y al Conde, cuando crüel a buscar su hermana entraba, le sacó de aquel empeño.	2540
	El Conde muy halagüeño a doña Isabel hablaba. Mi amo con él riñó y él se fue; porque pensara mi osadía, cara a cara me le puse entonces yo.	2545
	Mi industria a Fernando encubre lo que aquella noche vi, porque le* digo que oí hablar con su hermana al Conde.	2550
	Dirá que fui un mengüado, y que fui un grande gallina, y así mi ardid determina	

* 2532 Esta comedia presenta una trama más complicada, llena de equívocos y confusiones entre personajes, por lo que se hace necesario recapitular lo sucedido antes del desenlace para que el público no pierda el hilo. Esta función de recapitulación la realiza el gracioso, que es el que suele dirigirse al auditorio.

* 2549 En todos los ejemplares aparece “te”, pero debe tratarse de una errata, ya que Cascabel está solo en escena y no tiene sentido que se dirija a un “tú”.

II, *La industria contra el peligro*

ser un discreto criado,
si acaso me da lugar
el uso que reina hoy,
pues si criado al uso soy
secreto no he de guardar.*

2555

Vase y sale Aurora y Julia

AURORA

Ya a casa, Julia, he llegado
cuando en el rubio arbol
se apaga la luz del sol
entre el cristal alterado*.

2560

Mas yo vivo sin sosiego,
Julia, y tú la culpa tienes.
Hoy he oído los desdenes
de ese alevoso don Diego
y agora con fantasía
me estás, imprudente, instando,
cuando sabes que Fernando
es dueño de la fe mía.

2565

2570

Ya sé que don Diego hoy
supo evitarme un pesar,
mas yo, sin llegarle a amar,
agradecida le estoy.

2575

JULIA

Y así no intentes, crüel,
que a él se sujete mi amor.
Es ese mucho rigor.
En la calle este papel
un criado suyo me dio.

2580

AURORA

Mira qué bien corresponde.
Tú, Julia, al papel responde,
que quizá a ti te le envió.

JULIA
AURORA

¿Si agora lo quieres leer?
Sí Julia, pero al momento
daré sus letras al viento.

2585

JULIA

(¿Quién vio tan firme mujer?
Y yo juzgo en mi pesar
que si me viera en su esfera
a todos los admitiera
solamente por mudar.)

2590

AURORA

Dice así el papel agora:

Lee

“Aurora, necia porfía

* 2558 El gracioso suele ser indiscreto, como el resto de los criados (caso de Julia). Cascabel ya se ha caracterizado como poco valiente y fiel a su amo cuando le manda vigilar la calle (*vid. supra* nota al verso 1896).

* 2562 El cristal alterado es imagen habitual en el lenguaje gongorino (*vid. Alemany y Selfa, Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Tipología de la RABN, 1930, s.v.).

II, *La industria contra el peligro*

es este papel. El día
que comienza por la aurora...”

Sale don Juan al paño

DON JUAN (Un papel está leyendo
Aurora, ¡grave pesar!
Aquí tengo de escuchar
la pena que estoy temiendo.) 2595

Lee

[AURORA] “Aurora, si mi favor
y beneficio merece 2600
tu voluntad, agradece
mis finezas con amor.
Dichas ofrecí a tu honor
y así con contento vive.
Hoy mi disculpa apercibe, 2605
pues no es error de mi trato
acordarlo, si es ingrato
el dueño que lo recibe.”

Sale don Juan

DON JUAN ¿Qué es esto, ingrata, atrevida,
hija tirana, crüel? 2610

AURORA Dame luego ese papel.
(Aquí di fin a mi vida.)
Padre, repara, señor,
en mi disculpa y advierte
que es mudanza de mi suerte 2615
y no es culpa de mi honor.

DON JUAN ¿De quién, Julia, es el papel?
JULIA Es de don Diego de Luna.
AURORA (Acabóse mi fortuna.) *Aparte*
¡Ya lo dijiste, crüel! 2620

DON JUAN Con él estaréis* casada
mañana. No hay qué decir,
que si él se atreve a escribir,
estaréis enamorada.
Pensad lo que habéis de hacer, 2625
mirad cómo os empeñáis,
que, pues constante le amáis,
su mujer habéis de ser.

Vase

* 2621 En los originales aparece “estarís”, que es forma vulgar también en la actualidad. Aparece así en todos los ejemplares, pero lo considero errata, y como tal la enmiendo, ya que no se registra en otras comedias de la época tal forma, además de ser impropio el vulgarismo en boca de Don Juan.

II, *La industria contra el peligro*

AURORA	¿Qué es lo que pasa por mí?	
	¿Ya, Julia, lo has descubierto?	2630
JULIA	(Sí, que con eso está cierto lo que a don Diego ofrecí.)	
AURORA	¿No oíste que en esta esfera del mar una ave de pino [*] que con banderas de lino	2635
	corta las aguas ligera, y retirándose a solas de la arena en golfo breve palacios forma de nieve, y con las alteradas olas [*]	2640
	y, volando con la pluma que ofrece el viento a su planta, montañas de agua levanta, riscos graniza de espuma, ligeras velas desata,	2645
	y favorable corriendo, los cristales va rompiendo y derritiendo la plata, y en breves horas el puerto halla, con fortuna y bien,	2650
	donde le da el parabién el que consigue el acierto? Ya en tanto favor se advierte por el piloto que sabe gobernar la hermosa nave,	2655
	montaña de pino fuerte. Pero si el capitán de ella, porque algún favor adquiere, dársela a un piloto quiere que no puede merecilla,	2660
	verás que engolfada vuela sin arte ni sin primor [*] dándole el aire rigor, siéndole el cristal espuela, y por ir mal gobernada	2665
	y mal entonces regida, se halla entre moros perdida y empieza a ser desdichada. Pues así yo nave soy que ando por el mar de amar [*] .	2670

* 2634 Las imágenes de barco como ave cuyas alas son las velas (“banderas de lino”) y como esfera que surca el mar son habituales en el lenguaje gongorino y se repiten en otras comedias de la *Navidad* (vid. Aurora Egido, *La poesía...*, *op. cit.*, pp. 93-94 y *Cómo se engaña el demonio*, nota al verso 806).

* 2640 Verso hipermétrico.

* 2648 **sin arte ni sin**: En la época era frecuente la doble negación, ya que “sin” procede de “un cruce con *nin*” (Alvar y Pottier, *op. cit.*, p. 294), y “nin” era variante en la época de “ni” (*Ken.*, p. 627). Además, en general, “sin” iba acompañado habitualmente por “no”, como en este caso (puesto que “ni” es “y no”) (*Ken.*, p. 626).

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL AURORA	Don Diego está aquí, de Luna. Le sigue mala fortuna.) Mucho admiro que atrevido aquí, don Diego, subáis.	2705
	Decidme, ¿qué pretendéis? Si ofendiendo me queréis, ¿no conocéis que agraviáis? Pues si miráis vuestro error, ¿por qué me dais qué sentir?	2710
CASCABEL FERNANDO DON DIEGO	Y si yo no os he de oír, ¿por qué me tenéis amor? (Bueno va esto, Fernando. Es mujer constante y firme.) Si yo pudiera eximirme del fuego que está incitando mi pecho, claro se ve, señora, que no os quisiera, pues en vuestros ojos viera el olvido de mi fe.	2715
	Mas aunque ingrata seáis, he de poder conquistaros, si para poder gozaros algún favor no me dais.	2720
AURORA	¡Cómo en tal atrevimiento no os mata vuestra arrogancia!	2725
FERNANDO DON DIEGO	(Esta noche la venganza de mis finezas intento.) Perdonad a mi pasión el descuido de mi labio, que sufrir puede un agravio quien conoce mi afición.	2730
	¿No visteis tal vez, señora, el crepúsculo del día que perlas al campo envía destiladas del aurora?	2735
	¿No veis que la bella aurora sale a la noche ofendiendo porque la está esclareciendo con los cristales que llora?	2740
	Pero, aunque la noche oscura se reconoce agraviada, como se ve enamorada de su celeste hermosura, permite que triunfe della	2745
	y le espera en su arrebol, en donde le ofrece un sol y le da luego una estrella. Yo soy la noche, señora, y aunque me miro ofendido, gozoso estaré y vencido	2750

II, *La industria contra el peligro*

	a luces de vuestra aurora.	
	Y oferta haciendo el favor, que es el sol que ha de nacer, el amor ha de ofrecer,	2755
	que es la estrella de mi ardor.	
	Y así, aunque estéis inhumana, sabréis que al amanecer juntos nos hemos de ver en la luz de la mañana.	2760
AURORA	Será contraria la suerte, pues, si noche sois agora, la noche, en viendo la aurora, luego se rinde a la muerte.	
	Bien comparáis vuestro amor al sol, pues cuando le veo se eclipsa mi luz y creo por causa vuestra, señor.	2765
	Y vuestra fineza es una estrella del cielo errante que se pasa en un instante sin tener firmeza alguna.	2770
	Y así, pues que sois agora luna, sol, noche y estrella, no es blasón de luz tan bella competir con una aurora.	2775
DON DIEGO	Rendido estoy, mas diréis que mi fineza es fingida pues a Isabel...	
FERNANDO	(Otra herida.	
	Penas de honor sufriréis.)	2780
DON DIEGO	...la adoro firme y constante con amorosos desvelos; solo fue por daros celos enamorado y amante.	
	Y cuando en casa Fernando, señora, escondida os vi, cuando penoso sentí que Fernando iba llegando, entré en vuestro aposento a donde Isabel me esconde, miro que pretende el Conde entrar allí y al momento salto al jardín, y atrevido vuelvo y lo saco de allí.	2785
	Quiso reñir, mas le vi ya de otra pendencia herido.	2790
	Anoche con Isabel hablé a las diez, y pensaba que con vuestro hermano hablaba. Llegó el Conde y yo, crüel,	2795
		2800

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL el brazo un poco le herí.
 (Descubriose mi mentira.)
 DON DIEGO Aparteme de su ira
 y a mi casa me volví.
 También fui el que escondido 2805
 Fernando una noche halló,
 y a todos Julia engañó
 diciendo que era Leonido.
 FERNANDO (Verdadera Aurora fue.
 ¿Tu le heriste? ¡Di, villano! 2810
 CASCABEL Sí, señor, que yo en la mano
 solamente le pegué.)
 JULIA Tu padre viene, señora.
 AURORA Aquí te esconde al momento.

Sale don Juan

DON JUAN (Bien viene para mi intento 2815
 que esté aquí don Diego agora.
 Turbado estoy y celoso*
 pues gente vi al ir a entrar.)
 DON DIEGO (Turbado estoy, ¡qué pesar!)
 AURORA (¿Hay lance tan peligroso?) 2820
 DON JUAN Dad la mano a Aurora luego,
 señor don Diego de Luna.
 DON DIEGO ¡Qué feliz es mi fortuna!
 DON JUAN No hay que pensarlo, don Diego.
 Bastante tiempo ha tenido 2825
 para esto vuestro cuidado.
 FERNANDO (¿Hay hombre más desdichado?)
 DON DIEGO Siempre mi deseo ha sido
 lo que me pidís, señor,
 mas para casarme agora 2830
 importa, señor, que Aurora
 deje algún presente amor.
 Y obedecer ahora quiero
 vuestro gusto con fineza,
 pero, señor, esta pieza 2835
 reconoceré primero.

Toma la vela don Diego y caese la luz y sacan las espadas

DON JUAN ¡Ay, alevoso!
 AURORA ¡Qué rigor!
 DON JUAN ¿Así pretendes huir?
 FERNANDO (Aquí tengo de salir.

* 2817 En los originales este verso y el siguiente están puestos en boca de Don Diego, pero parece más lógico que el que lo diga sea Don Juan, que es el que ha visto al entrar a Fernando y Cascabel. De este modo, el verso 2819 debe decirlo entonces Don Diego y no Don Juan, como erróneamente muestran los ejemplares manejados.

II, *La industria contra el peligro*

CASCABEL Y yo me he de entrar mejor.) 2840
 JULIA Yo voy por luz al instante.

[*Vase*]

DON DIEGO Así mi defensa intento.
 AURORA ¿Quién se vio en mayor tormento?
 CASCABEL (¡Dios me guarde de un montante*!)
 DON DIEGO ¡Muerto soy!
 CASCABEL (Llaman al cura.) 2845
 DON JUAN Ya conseguí mi deseo.
 FERNANDO (Pues que difunto le veo
 yo me voy.

CASCABEL ¡Qué desventura!
 Con mayor temor estoy.
 FERNANDO Anda, Cascabel, conmigo. 2850

Vase

CASCABEL No sé por dónde te sigo.
 Por otra parte me voy.)

Vase. Sale el Conde y Leonido

CONDE ¡Qué es esto, grave temor!
 [.....]
 [.....] 2855
 [.....]
 AURORA Un hombre pisé en el suelo.
 ¡Que esto me haya sucedido!

Sale Julia con luz

JULIA (¡Qué pesar! Desdicha ha sido.
 Acábase mi consuelo.) 2860

CONDE Señor, ¿cómo desta suerte?
 DON JUAN Callad y no admiréis
 a ese hombre que así lo veis.
 Yo solo le di la muerte
 porque en mi casa lo he hallado, 2865
 no sé con cuál intención.

CONDE (Así vive mi pasión.)
 AURORA (Así cesó mi cuidado.)
 DON JUAN Entrad el cadáver frío
 y al Coso le bajaréis. 2870
 CONDE ¿Crüel mostraros queréis?

* 2844 **montante**: “Espada ancha, y con gavilanes mui largos [...]. Tomose su forma y nombre de las espadas antiguas, que se jugaba con dos manos.” La expresión “meter el montante” a la que parece hacer referencia este verso era “ponerse de por medio en alguna disputa, o riña, para cortarla o suspenderla.” (*D.A., s.v.*).

II, *La industria contra el peligro*

DON JUAN	Encubro el deshonor mío, porque, si por mala suerte se publica mi rigor, dirá que fue por mi honor darle a don Diego la muerte. Y así, ponedlo en el Coso.	2875
CONDE DON JUAN	Pagó su arrogancia loca. Y se tatará la boca a este vulgo malicioso, y callad toda mi mengua pues podéis disimularla, que si queréis publicarla, os sabré cortar la lengua. Entraos todos conmigo, y el usar este rigor es por conservar mi honor, no por temer mi castigo. Tú, Aurora, aleve, atrevida, la culpa desto* tuviste, yo haré que con pena triste veas el fin de tu vida.	2880 2885 2890
CONDE AURORA CONDE	Vamos, señor, ¡grande suerte! Temiendo tus pasos sigo. Mi padre le dio castigo por muchos con una muerte.	2895

Vanse y salen don Fernando y Cascabel

CASCABEL	Temprano, señor, saliste esta mañana de casa.	
FERNANDO	El alma en llamas se abrasa desde anoche.	
CASCABEL	Feliz fuiste en que muriera don Diego.	2900
FERNANDO	Pagó pena de su amor.	
CASCABEL	Y ahora ¿qué intentas, señor?*	
FERNANDO	Templar con Aurora el fuego.	
CASCABEL	Agora estará dormida, que es de mañana.	2905
FERNANDO	Eso no, que nunca el alma durmió cuando zozobra la vida.	
CASCABEL	¿Aquí has entrado atrevido y el riesgo no estás temiendo?	2910
FERNANDO	Estoy, Cascabel, sintiendo mi pesar.	
CASCABEL	Dichoso has sido.	

* 2890 En algunos ejemplares el escaso entintado provoca la errata “desto”, en lugar de “deste”.

* 2903 En los originales el verso es hipermétrico. Posiblemente sea una errata pues debería aparecer “ahora” en lugar de “agora” para que el verso ajustase métricamente.

II, *La industria contra el peligro*

	Parece que nos sintió cuando mirar pretendía el cuarto.	
FERNANDO	La dicha mía	2915
	en caer la luz consistió.	
CASCABEL	¿Aurora no supo que estabas allí encubierto?	
FERNANDO	No, Cascabel, mas fue acierto el entrar.	
CASCABEL	Ventura fue.	2920
	Mas Aurora sale ya más linda en blanco arrebol que los reflejos del sol.	
FERNANDO	Luces y vida me da.	
	<i>Sale Aurora y Julia</i>	
AURORA	¿Cómo, Fernando, has venido tan de mañana? ¡Ay, dolor!	2925
FERNANDO	Madrugar me hizo el amor. ¿Qué tienes? ¿Qué ha sucedido?	
AURORA	Señor, anoche...	
FERNANDO	Detente, ya supe lo que pasó, que viéndolo estaba yo desde esa pieza de enfrente, mas eres firme.	2930
AURORA	¡Ay de mí!	
	Fernando, infeliz he sido.	
FERNANDO	Dicha, Aurora, has conseguido.	2935
AURORA	Por mi padre lo sentí.	
CASCABEL	Y en ti, Julia, ¿no se advierte algún dolor lisonjero? Sí habrá, pues por tu dinero anoche vino la muerte.	2940
JULIA	Cascabel, no estés gozoso cuando me miras sentida.	
CASCABEL	Tú le has dado, por mi vida, a don Diego buen reposo.	
FERNANDO	Pena fue de su pecado.	2945
	Libre de ese modo estás.	
AURORA	Siempre amante me tendrás.	
CASCABEL	Al fin tú le has sepultado.	
AURORA	El cadáver bajar hizo mi padre a la calle.	
FERNANDO	Así	2950
	me hizo más dichoso a mí.	
AURORA	De ese modo satisfizo a su honor.	
FERNANDO	¡Qué grande ruido	

II, *La industria contra el peligro*

AURORA	en Zaragoza se advierte desta merecida muerte!	2955
FERNANDO	¿Decir, Fernando, has oído alguna cosa?	
FERNANDO	Sí, oí que a don Diego muerto hallaron esta mañana.	
AURORA	¿Y juzgaron que le dieron muerte aquí?	2960
FERNANDO	Nadie se presume tal.	
CASCABEL	Yo lo mismo oí también.	
FERNANDO	A todos nos vino bien.	
CASCABEL	Solo a Julia vino mal.	
AURORA	Agora estás satisfecho de mi firme y noble trato.	2965
FERNANDO	Y, Aurora, sé que este ingrato fue homicida de mi pecho. Él me lo supo decir, porque en ansioso pesar siempre quiere confesar quien piensa presto morir.	2970
FERNANDO	Y así, Aurora, yo colijo que cuando contigo hablaba su muerte se recelaba, pues que sus culpas te dijo.	2975
JULIA	Tu hermano viene, señora.	
AURORA	Retírate aquí, Fernando.	
FERNANDO	Ven, Cascabel.	
CASCABEL	Voy temblando.	

Éntranse. Sale el Conde y Leonido

CONDE	Hermana y hermosa Aurora, no del suceso pasado tomes pesar ni disgusto, que cosas de amor no es justo que te den tanto cuidado.	2980
CONDE	¿Querías bien a don Diego? ¿Le amabas firme y constante?	2985
AURORA	Señor, muy ingrato amante se mostró.	
CONDE	Busca el sosiego. No con el pesar te aflijas, que en Zaragoza tendrás igual con quien casarás.	2990
AURORA	Como tú, señor, lo elijas muy obediente estaré.	

II, *La industria contra el peligro*

[*Salen al paño Fernando y Cascabel*]*

FERNANDO CONDE	(Mi pena quiero escuchar.) (Con Fernando ha de casar y a su hermana alcanzaré.) ¿Oíste, Leonido, decir desta muerte alguna cosa?	2995
LEONIDO	La gente toda está ansiosa por poderlo descubrir, mas no sabe cosa alguna pues que todos, con cuidado, solo dicen que han hallado muerto a don Diego de Luna y no saben quién de cierto le haya muerto.	3000 3005
CONDE	Así ha de ser, que ninguno ha de saber que por nuestra causa ha muerto.	

Salen doña Isabel y Inés con mantos

ISABEL CONDE	Conde, seáis muy bien hallado. Seáis, Isabel, bienvenida a esta casa.	3010
FERNANDO	(¡Oh, atrevida! De honor es este cuidado.)	
ISABEL	Ya es tiempo que oigas mi ruego. Don Fernando, inadvertido, desposarme ha pretendido con ese infeliz don Diego que muerto en el Coso hallaron. Mis fuerzas con empeño, por tenerte a ti por dueño, a mi hermano replicaron.	3015 3020
	Al fin quiso la fortuna, por mejorar nuestra suerte, que le dieron ayer muerte a ese don Diego de Luna. Con lo cual digo, señor, que por vivir sin pesar llegues a mi hermano a hablar y le publiques tu amor. Perdonad, hermosa Aurora, de mi descortés descuido, que quien amante ha venido todo sin su amor lo ignora.	3025 3030

* *Acot.* 2994 Añado esta acotación que no se encuentra en los original para clarificar la escena ya que Cascabel y Fernando habían salido de escena y aparecen de nuevo aquí al paño.

* 3029 Sigue hablando Isabel, pero en el ejemplar R/4528 de Madrid aparece, puesto a mano, *Cond.*, lo que se trata de una error, pues por el sentido parece claro que es Isabel quien lo dice.

II, *La industria contra el peligro*

AURORA	Siempre aquesta casa honráis, doña Isabel, y no hacéis falta aunque a mí no me habléis, puesto que a mi hermano habláis. Doña Isabel ya te dice, hermano, lo que has de hacer.	3035
CASCABEL CONDE	(Consejos son de mujer.) Digo, Isabel, que felice soy con esta suerte agora. Yo a don Fernando hablaré.	3040
AURORA	¡Cielos, si descubriré que amante el alma le * adora!	
CONDE	Ya sabes, Isabel bella, que cuando don Diego entró en tu casa y se escondió te di venturosa estrella, pues tu hermano pretendía entrar allí y yo, celoso, vencí el peligro forzoso, y don Diego con porfía saltó el jardín y después a tu casa se volvió, y porque herido me vio no quiso reñir.	3045 3050 3055
FERNANDO	(¡Cuál es la industria del pensamiento, pues también este ignoraba que Aurora allí dentro estaba! que Aurora allí dentro estaba! Él fue muy estraño cuento.)	
CASCABEL CONDE	Yo fui quien estuvo hablando aquella noche contigo. Fernando encontró conmigo y yo reñí con Fernando. A Cascabel encontré, que a don Fernando esperaba, y como allí me estorbaba con voces de allí lo eché. Conocí a tu hermano al punto y huí entonces diligente.	3060 3065 3070
CASCABEL	(Y yo, para ser valiente, señor, contigo me ajusto, y te digo que a uno he herido y que la calle he guardado.	
FERNANDO CASCABEL CONDE	Tú eres, al fin, un menguado. Eso yo siempre lo he sido.) Don Diego el primero fue el que en la reja te habló.	3075
ISABEL	Ya supe que me engañó.	

* 3044 En todos los ejemplares aparece la errata "la".

II, *La industria contra el peligro*

CONDE	Con él allí me encontré y en otra calle reñí y me hirió muy valeroso.	3080
CASCABEL	(Y yo, por ser más dichoso, te digo que yo lo herí.)	
CONDE	Cuando tu hermano intentó descubrirte sospechoso aquella tarde en el Coso mi industria bien te libró.	3085
FERNANDO	(Pues sin duda la que hablé después del lance primero fue mi hermana.	3090
CASCABEL	Así lo infiero.)	
ISABEL	Ya, Conde, todo lo sé. Entonces por otra dama don Fernando me tenía.	

Llaman

FERNANDO	(Ya quito la duda mía.)	3095
CONDE	Mira, Leonido, quién llama.	
LEONIDO	Tu padre, señor, ha sido.	
CONDE	Isabel, éstrate aquí y déjame hablar a mí con mi padre.	
ISABEL	Así he salido ya de pesar tan tirano.	3100
AURORA	Espera, Isabel, y mira que mi hermano te dirá adónde oculto a tu hermano.	

Éntrase

¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?
Ya se ha entrado. Yo estoy muerta.

3105

Sale don Juan

DON JUAN	¿Por qué cerrabais la puerta?	
CONDE	Que fue por descuido creo.	
DON JUAN	Ya se consuela mi honor. Zaragoza está dudando quién le dio muerte.	3110

Sale Isabel y don Fernando con una daga y los demás le detienen

ISABEL	Fernando, suspende tanto rigor. [.....]	
FERNANDO	¿Tú en casa el Conde escondida?	

II, *La industria contra el peligro*

CONDE	¿Fernando?	
DON JUAN	Toda la vida tengo llena de temor.	3115
CONDE	Reportaos.	
DON JUAN	¿Cómo aquí don Fernando oculto está?	
FERNANDO	Así el mundo admirará el honor que se halla en mí.	3120
CONDE	Decid, pues, ¿cómo, atrevido, en casa mi hermana estáis?	
FERNANDO	Y ¿cómo, Conde, agraviáis mi honor?	
CONDE	Pues habéis oído ya los lances de mi amor, quedará este empeño llano dándole a Isabel la mano.	3125
DON JUAN	¿Y cómo dejas tu honor?	
CONDE	Con que Fernando y Aurora se casen.	
AURORA	Esa admití.	3130
FERNANDO	Esta es mi mano.	
AURORA	Así el alma te rindo agora.	
CONDE	Isabel, tu mano pido.	
ISABEL	Tuya soy.	
CASCABEL	Y Julia, ¿a mí no me das la mano?	
JULIA	Sí.	3135
INÉS	Y yo también a Leonido.	
LEONIDO	Tuyo soy sin galanteos.	
DON JUAN	Así mis penas están libres del penoso afán que ocasionan mis deseos.	3140
CASCABEL	No del todo mal peligro.	
FERNANDO	Y el poeta fin ha dado, pidiendo un vitor prestado, a la industria en el peligro.	

Diose fin a la comedia cuando principio a los aplausos de Marcelo por el buen gusto que tuvo eligiendo lances de amor tan sazonados y peligros tan bien evitados con las industrias que previno su ingenio. Ya estaban las damas para levantarse cuando, por dar fin más lucido a la fiesta, Marcelo dispuso unas famosas apariencias y así salieron por tres partes de la sala, sustentadas en el aire, tres ninfas que eran las tres musas Clío, Polimnia y Talía,¹ muy coronadas de laurel y con instrumentos músicos en las manos, y después de haber dulcemente tañido cantaron así:

Ya más feliz vive Apolo
en las cumbres del Parnaso,
pues las deidades del Ebro
le dan honrosos aplausos.
Toque siete dulces cuerdas² 5
con acentos bien templados
y verá mover los cielos
en la esfera de sus rayos.
Dé más imperio a la Aurora
para matizar los prados; 10
deje que rían contentos
mientras que sale llorando.
Pierda la helicon a fuente
y súbase a su Pegaso³
que aunque tiene pies de hierro 15
aquí lo traerá volando.
Hay tantos soles que saben
deslucirlo y afrentarlo
que ha de mirarse vencido
si viene de luz armado. 20
Llegue humilde y dé sus luces;
por esta vez no haga caso,
que podrá ser, si se rinde,

¹ Las ninfas Clío, Polimnia y Talía eran tres de las ninfas celestes que los antiguos denominaron musas: “Éstas dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón, y habitar en él; traían sceptros en sus manos; nómbrense Urania, Plymnia, Terpsicore, Clío, Melpómene, Erato, Euterpe, Thalía, Calíope. A estas tuvieron los antiguos por el gobierno de todo canto y de la poesía y de las demás ciencias.” (Pérez de Moya, pp. 432 y 434). Los personajes de la mitología, como hemos visto en las apariencias previas a la comedia, suelen descender volando desde las alturas. La aparición de las ninfas, que sitúa en el Ebro, contribuye aún más a destacar el ambiente académico de la fiesta. El ambiente del Parnaso remite a otras composiciones misceláneas del mismo cariz como la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía (José Enrique Laplana (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000).

² Nótese la identificación que se hace de las siete cuerdas con los siete planetas que se mueven con la música de Apolo-Sol.

³ **Pegaso:** “Dicen los poetas que del ayuntamiento que hubo Neptuno con Medusa en el templo de Minerva, o de cuando Perseo mató a Medusa, de la sangre de la cabeza nació un caballo que llaman Pegaso, que tiene alas y cuernos y los pies de hierro, el cual luego que nació, voló, y de una patada que dio en el monte Parnaso, rompiendo mucho la tierra, hizo la fuente Castalia, que tiene virtud de traer a los hombres pensamientos, y darles saber, cerca de la cual fingen habitar las Musas, y estar Pegaso en el cielo; y es una constelación de estrellas, cerca de Andrómeda y Perseo.” (Pérez de Moya, pp. 492-493).

que salga más bien librado.
 Las tres somos de las nueve 25
 y este consejo le damos:
 que con la hermosura nunca
 el pleitear es acertado.
 ¡Apolo nuestro viva, viva dichoso,
 pues vencido consigue mayores logros! 30
 Cántenle glorias
 pues el Parnaso tiene ya en Zaragoza.⁴

No habían acabado las voces los últimos acentos cuando salió de un lado de la pieza Apolo en la Pegaso,⁵ sobre un monte y una fuente que por ocho partes arrojaba cristalinas aguas, y, después de haber cesado el ruido que se originó de su venida y los instrumentos que le tañeron las musas, dijo así:

Bellas deidades del Íbero hermosas,
 célebres ninfas y bizarras diosas,
 ricas beldades que con pompa ufana
 auroras os hacéis de la mañana,
 vosotras todas con gozoso vuelo 5
 me sacasteis del solio de mi cielo,
 que es el monte Parnaso,
 soberbia estancia donde excelso paso,
 caduco monte donde en copia breve
 perlas desata la erizada nieve,⁶ 10
 tosco peñasco cuya piedra dura
 desatados cristales me asegura
 para que beba cariñoso el labio
 de aquel que aspira a pretensión de sabio.
 En sonoras corrientes 15

⁴ Algunos autores han querido ver en este verso una alusión a una posible academia real llamada Parnaso de cuya existencia no hay ningún testimonio, por lo que no parece más que un juego, habitual en la poesía aragonesa, de equiparar el Ebro y la ciudad de Zaragoza con el mítico Parnaso, como señala W. F. King: “Es tentador suponer que ambas obras [la *Cítara de Apolo* de Bondía y la *Navidad de Zaragoza*] se basan en composiciones escritas para la misma academia zaragozana, posiblemente la del Conde de Lemos. [...] pero sería imprudente fiar demasiado de la repetición de un término [Parnaso] aplicado con tanta frecuencia a un círculo literario” (*op. cit.*, p. 142). Otra opción sería considerar la posibilidad de que aluda directamente a la obra de Bondía, publicada en 1650, aunque, como ya señaló en su tesis doctoral José Enrique Laplana, no hay que tomar la cita del Parnaso como una alusión directa ya que el tópico parnasiano era habitual en todas las reuniones académicas, tal y como se ve en otras composiciones del mismo cariz como el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz o las *Rimas* de Moncayo (Introducción a la obra de Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo*, *op. cit.*, pp. XCIX y C).

⁵ Pegaso, con el artículo en femenino podría hacer referencia a la fuente Castalia que Pegaso creó con su pezuña en el monte Parnaso (*vid. supra* nota al pie 136). Sin embargo, parece más lógico pensar que Apolo desciende sobre la criatura Pegaso, es decir, montando a lomos del caballo alado, y a su vez subido en un monte (el monte Parnaso) y en este monte se encuentra la fuente Castalia. La fuente en torno a la que se canta responde a la imagen del arte en medio de la naturaleza, esto es, el tópico de la *natura naturata*. Es muy habitual las representaciones escenográficas del Parnaso y de Apolo en las reuniones académicas.

⁶ “Perlas desata la nieve” es metáfora gongorina que se repite hasta la saciedad entre los versos insertados en la *Navidad*. Sucede lo mismo con otros versos claramente gongorinos de este poema (verso 23).

bosteza allí tan líquidas las fuentes
 que, mormurando al viento,
 con sonoro instrumento
 acompañan süaves 20
 a los alados coros de las aves
 que son entre su espuma
 volantes cítaras⁷ de argentada pluma,
 y en bulliciosa guerra,
 arrojando las perlas por la tierra,
 a los vientos volaban 25
 y nubes de cristal en él formaban.
 Allí, en sus duras peñas,
 aljófars⁸ rinden las plateadas breñas⁹
 que en bellos obeliscos
 ya son alfombras si nacieron riscos. 30
 En este monte estaba
 sin saber lo que el cielo me negaba,
 pues Júpiter, corrido y admirado,
 quiso al gusto negar tan dulce agrado,
 y a no tener sujeta a mi poesía¹⁰ 35
 la sabia astrología,
 gozar de tanta fiesta no pudiera,
 ni ver al cielo en tanta hermosa esfera.
 Sabido, pues, el caso,
 la espuela aplico al Céfiro Pegaso, 40
 que, adornado de galas,
 corría por la tierra con sus alas,
 y bostezando espuma,¹¹
 orgulloso volaba con la pluma.
 Llegó ligero a la arenosa playa¹² 45
 del cristalino Ebro, y tan furioso,
 tan colérico, ardiente y espantoso,
 tan trépido¹³ y sonante,
 tan rápido, valiente y arrogante
 que su corta cerviz,¹⁴ su breve planta, 50
 tan iguales a un tiempo los levanta,

⁷ El verso resulta hipermétrico.

⁸ **aljófars:** “Especie de perla, que según Covarrubias se llaman así las que son menudas; [...] Se suele llamar por semejanza a las gotas de agua, o rocío: y regularmente los Poetas llaman así también a las lágrimas, y a los dientes de las Damas.” (*D.A.*, s.v.).

⁹ **breñas:** “generalmente usado en plural. Los matorrales, malezas o espesuras, que crecen en la tierra inculta y fragosa.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁰ Debe hacerse sinéresis en el grupo vocálico “oe”.

¹¹ Compárese este pasaje con otros similares de corte gongorino, muy frecuentes en la comedia *El engaño en el vestido*, en los que se describe a un caballo desbocado “bostezando espuma” (cfr. versos 339-349 y 2641).

¹² Verso que queda suelto entre pareados.

¹³ **trépido:** “Lo mismo que trémulo. Es del latino *Trepidus*, y tiene muy poco uso. (Da como ejemplo unos versos de la *Arcadia* de Lope).” (*D.A.*, s.v.).

¹⁴ El bruto que agacha la cerviz al ser sometido después de ser imagen de la soberbia también se repite en diversos lugares de la miscelánea (cfr. parlamento de Fortunio en *El engaño en el vestido*, versos 2549-2604 y la misma imagen del bruto soberbio en *El príncipe de su estrella*, versos 666-667).

que extremos son con argullosos¹⁵ anhelo,
 que el uno toca tierra, el otro cielo.
 Pasa valiente por la arena fría,
 bolla¹⁶ el cristal, las olas desafía, 55
 colérico a las aguas se despeña,
 arroja a un lado la rizada greña,
 la clin¹⁷ eriza y el acero muerde,
 cobra cristales si diamantes pierde.
 La arena pisa con el hierro helado, 60
 bravoso, soberbio y erizado,
 que desplegando al mar su cola rubia,
 la arena esparce y el cristal enturbia.
 Molesto deja el sitio¹⁸
 y en su pesar se enoja, al viento llama, 65
 bostezo por la boca obscura llama
 y con su ardiente aliento
 templó la furia del helado viento.
 Sangre arrojaba por los ojos fría,
 y tan cuajada al suelo se caía 70
 que en la noche confusa
 volvió a nacer de sangre de Medusa¹⁹
 sin que a su rostro enfurecido y feo
 se atreviera el cuchillo de Perseo.
 Entró, pues, valeroso 75
 a la augusta ciudad, discurrió el Coso,
 y viendo en él un coche
 que átomo de las sombras fue en la noche,
 le hice seguir su brío,
 cuyas ruedas partiendo el yelo frío 80
 surtidores formaban
 y flechas de cristal al aire daban,
 que volviéndose al suelo,
 tornó a ser agua lo que ya fue yelo.
 Vi, siguiendo su curso acelerado, 85
 que a la parte paró deste adornado

¹⁵ **argullosos:** “Lo mismo que orgullosos, que es como se debe decir según el uso, aunque Covarrubias le difine aquí, y en la palabra Orgullo.” (*D.A.*, s.v.). Convive en el poema con la variante “orgullosos” (verso 44).

¹⁶ **bolla:** “Forma bollos en alguna pieza de metal u otra materia flexible. Lo mismo que abollar, como hoy se dice.” (*D.A.*, s.v. bollar). “Bollar el cristal” es, nuevamente, metáfora gongorina.

¹⁷ **clin:** “Dícese también Crin, y con más propiedad.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁸ Verso suelto.

¹⁹ Hace referencia a la historia mitológica de la Medusa, que es vencida por Perseo: “[...] cuentan que Neptuno, enamorado de los cabellos de Medusa, que eran como hebras de fino oro, hubo ayuntamiento carnal con ella en el templo de Minerva. De lo cual Minerva muy enojada, como no pudiese castigar a Neptuno, castigó a Medusa, convirtiéndole sus cabellos, que eran causa de su hermosura, en culebras, para que de todos fuese aborrecida, y le dio después virtud que cualquiera que la mirase se convirtiese en piedra. [...] los dioses movieron a Perseo que la matase. [...] Perseo, para salir con su empresa, pidió a Mercurio sus alas y alfanje, y a Palas su escudo; y subiendo en el caballo Pegaso, que tenía alas, de un golpe cortó la cabeza a Medusa [...]. Dicen más: que cuando Perseo cortó la cabeza a Medusa, de las gotas de sangre que de ella caían sobre la tierra de Libia nacieron muchos y diversos linajes de serpientes.” (Pérez de Moya, pp. 497-498).

palacio cuyas galas
 afrenta rica son de Juno²⁰ y Palas,²¹
 y pidiendo a los vientos ligereza,
 la feroz gentileza 90
 de mi hermoso Pegaso
 llegó a romper de una muralla el paso
 que de gente impedía
 el gozo que esta noche prevenía
 para eterna memoria 95
 del que se empeña a tan festiva gloria.
 Yo en la sala escondido
 con tres musas he estado divertido,
 rindiendo lauros de alabanza justa
 a las beldades desta sala augusta. 100
 Ya, pues, que vi estimada
 la sabia poesía, y adornada
 de tanto lucimiento,
 vuelvo a mi corte con mayor contento
 porque a mis musas nueve²² 105
 agasajos tan nobles se les debe,
 sino que la fortuna maliciosa²³
 la suerte les quitó por su llaneza
 y las hizo rodar por la pobreza,
 y todo al fin ha sido 110
 envidia del que poeta no ha nacido.
 Y así, pues, la fortuna
 quiso volver lo que usurpó importuna.
 Viva en vuestros ingenios el cuidado
 del verso deleitoso 115
 que fiel ocupa al caballero ocioso,
 pues yo desde mi imperio cristalino
 ayudar la nobleza determino
 porque se logre mi bizarro intento

²⁰ En los ejemplares aparece “Tuno”, errata repetida sistemáticamente en la *Navidad*, cuando está claro que debe ser la diosa “Juno”. Juno, hermana y mujer de Júpiter con quien tuvo a Vulcano y a Marte entre otros. “Es señora de riquezas y de los reinos.” (Pérez de Moya, pp. 152-153).

²¹ Palas Atenea o Minerva, para los romanos, nació de la cabeza de Júpiter. Recibe varios nombres y la pintan siempre con ricas vestiduras y diversos colores: “[...] fingen los poetas que viendo Júpiter que en su mujer Iuno no podía haber hijos, por no carecer dellos, movió la cabeza y del movimiento salió Minerva armada. [...] la pintaban los antiguos armada, con los ojos turbados, con una lanza larga y un escudo de cristal en los pechos, y en él la cabeza de Gorgon o Medusa, y un yelmo en la cabeza. [...] Acompañaba Minerva a Perseo en sus aventuras y a las nueve Musas.” (Pérez de Moya, pp. 389-391).

²² Resuena en este pasaje la idea de la pobreza ligada a la poesía. Las musas, inspiradoras de la poesía se visten de galas al infundir su “sabia poesía”, pero, en ocasiones, la fortuna las hace “rodar por la pobreza” y mostrarse en su “llaneza” ante aquellos autores que, envidiosos, poetas “no han nacido”. La misma idea la refleja Cervantes en el *Viaje del Parnaso*: “La nuestra, en esto, universal señora,/ digo la Poesía verdadera,/ que con Timbreo y las Musas mora,/ en vestido sucinto a la ligera,/ el monte discurrió y abrazó a todos/ hermosa sobremodo y placentera./ [...] dijo «de aquí adelante ser tratada/ con más süaves y discretos modos/ espero ser, y siempre [r]espectada/ del ignorante vulgo, que no alcanza/ que, puesto que soy pobre, soy honrada./ Las riquezas os dejo en esperanza,/ pero no en posesión, premio seguro/ que al reino aspira de la inmensa holganza.” (*Capítulo VIII*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, versos 190-204).

²³ Verso suelto.

Cantando dulces y suaves acentos desaparecieron aquellas vistosas apariencias y habiéndose con esto dado fin a la fiesta, saliose toda la gente, aplaudiendo con voces a Marcelo y alabando su generosidad. Las damas se levantaron y, cortejadas de los caballeros, entraron a su primer estrado donde tuvieron espléndida cena. Después de ellas se sentaron los caballeros a conversación y habiéndose introducido en alabanza de Marcelo, pidió el perdón de los descuidos que podía haber tenido en aquel empeño. Y Nerencio, a quien le tocaba la fiesta de la siguiente noche, dijo que él pretendía que así damas como caballeros escribiesen algunos versos a los asuntos que él les daría para que en la siguiente fiesta se pudiese celebrar una academia. Todos tuvieron mucho gusto de la propuesta, por ser un rato deleitosísimo, y así a Nerencio le dijeron que diese los asuntos y él, comenzando por Aminta, que era la dama que con amoroso afecto estimaba, le dio por asunto que escribiese en cuatro estancias si es necesario para amar un caballero haber visto primero a una dama, y si puede enamorarse de un retrato. A Diabella le dio por asunto que escribiese un soneto a la quema de los olivos de Zaragoza. A Aurora, que en cuatro décimas satirizase a una dama que tenía el galán poeta y era ella larga de uñas y poco entendida y le hablaba por la mano pidiendo dineros, glosando esta copla:

Hablando estás por la mano
lo que tienes de aguda,
que discurre poco quien
jamás se muerde las uñas.

A Lisarda, que hiciese una relación de una dama que llegó a pedir al rey justicia, engañada de un caballero. A Solardo le pidió escribiese una relación a un galán que saliendo a un monte a cazar encontró a una dama estando tratado con otra su casamiento. A Marcelo le dijo que hiciese un romance a una dama tuerta que, siendo solicitada de muchos, nunca llevaba el manto al ojete y se preciaba de hermosa. A Justino, que respondiese a una dama en cuatro décimas, la cual había enviado a su galán un ramo verde atado con un lazo negro. Él pidió que le diesen las damas asunto y comunicándose entre ellos le dijeron que escribiese en cuatro octavas si el olvido del amor consiste en la memoria.

Algunos otros caballeros aficionados quisieron tomar asuntos, y así Justino le dio a uno llamado Reselio que escribiese unas quintillas a un ciego rico y miserable. A

otro llamado Lisardo le dio por asunto que escribiese un soneto reprehendiendo a un amante que se iba a embarcar con su dama. A otro llamado Felicio le dijo escribiese unas seguidillas a un galán que festejaba a una hechicera. A otro llamado Celio le dijo que escribiese un soneto en que un hombre que había sido rico [y] se quejaba de su pobreza. Yo, que estaba atendiendo cuidadoso a los asuntos que a todos daban, ya temía no me hiciesen a mí también escribir algunos versos para la siguiente noche. No lo pensé que no lo vi ya ejecutado, mas Nerencio me dijo que no me quería cansar en nuevas poesías, pues sabía ya la ocupación que tenía entre manos, mas que llevase una silva que tenía hecha a los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza por la peste. En todos conocí grande deseo de oírla y así ofrecí la siguiente noche llevarla aquella academia.²⁴

Dados, pues, a los más aficionados los asuntos y siendo ya la hora oportuna para el reposo, se levantaron las damas y, cortejadas de los caballeros, con el mismo acompañamiento que la pasada noche, las llevaron a sus casas, y los caballeros fueron acompañando a Marcelo a la suya, yéndose después cada uno a buscar el sueño, admirado de aquellas grandes apariencias que Marcelo había dispuesto, y yo también me fui a solicitarlo y con el recreo de imaginar en²⁵ lo que había visto me quedé dormido, en cuyo sueño lo volví a ver tan a mi entender verdadero cuanto a la verdad fingido.²⁶

²⁴ Se hace referencia a la reunión como academia. No es tan solo una fiesta sino una reunión académica en la que los asistentes deben dar rienda suelta a su ingenio para huir de la ociosidad, propósito este habitual en los encuentros académicos. La aparición de las ninfas y de Apolo al cierre de esta noche viene a ratificar aún más el carácter académico de esta miscelánea.

²⁵ **imaginar en:** la construcción del verbo “imaginar” con la preposición “en” era habitual en el lenguaje de la época, según lo testimonian diversos ejemplos recogidos en *CORDE*, como el tomado de *La Diana* de Montemayor: “[...] comencé de [imaginar en](#) lo que allí podría venir” (ed. de A. Rallo, *op. cit.*, p. 198).

²⁶ Concluye esta noche con un juego del autor entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño. La velada de la academia posiblemente tenga un origen real puesto que sabemos que Aguirre participó en algunas academias de su época. Sin embargo, la recreación en la novela no deja de ser, como la literatura, una falsa realidad por lo que el sueño, como el relato, resultan “a la verdad fingidos”.

NOCHE TERCERA

Dedicada a don Fernando Antonio de Sayas Pedroso y Zapata,¹ caballero de su majestad y comisario general en el reino de Aragón.

Culpado se siente quien a sagrados se acoge;² temeroso se juzga quien nobles apoyos solicita; culpa de atrevimiento me incumbe, temor de cometidos yerros me sujeta, ¿pues quién, culpado y temeroso, no asegurará en la protección de Vuestra Merced perdón de osada culpa, espíritu gallardo de pavorosos miedos? ¿Quién pues, sino yo, se atreviera a sacar a luz las sombras desta noche fiado en que el ilustre protector que me asiste en Vuestra Merced esclarecerá las nocturnas tinieblas con brillantes reflejos de nobleza, con resplandecientes rayos de calidad antigua atajará la envidia cautelosa, cerrará la boca a la mordaz calumnia, quitará las fuerzas al odio miserable? Y si antes uniéndose se armaban de sombras para acabar de obscurecer esta noche, agora, viendo la asistencia en Vuestra Merced, procuraron resplandores para que luzca su estrella, porque ¿quién se atreverá osado, mirando su nombre al principio de esta noche, a pasar adelante con intentos motejarla, con amagos de ofenderla, con ánimos de deslucirla si atiende que los castellanos ejércitos no se atrevieron a entrar en su noble patria mirando por caudillo y gobernador a ascendiente noble de Vuestra Merced, cuyos gloriosos hechos venera el mundo, y, a pesar del tiempo, se eternizarán en la memoria de los hombres sin que el olvido se atreva a profanar licenciosamente su valor tantas veces victorioso? Pues si treinta

¹ Este personaje fue hijo de D. Francisco Diego de Sayas y Ortubia, destacado historiador que ostentó el cargo de cronista de Aragón hasta 1669. Tuvo cinco hijos, entre ellos Fernando Antonio de Sayas, que fue Comisario General del Reino de Aragón, como reza la dedicatoria. Destaca especialmente la figura de su padre por algunas similitudes vitales con el propio Matías de Aguirre. Francisco Diego de Sayas fue natural de La Almunia de Doña Godina pero pasó la mayor parte de su vida en Zaragoza, donde murió en 1680. Fallecida su mujer, se ordenó sacerdote y mantuvo estrechas relaciones amistosas con Lope de Vega y Lastanosa, entre otros. (s.v. en *Gran enciclopedia aragonesa, op. cit.*, y en *Ador (Num. 5). Las gentes en la Almunia y Comarca*, Centro de Estudios Almunienenses, 2000).

² Se refiere a la antigua tradición de pedir asilo en un templo sagrado ya que la justicia eclesiástica amparaba a quienes traspasaban el umbral del recinto frente a la acción de la justicia civil. Esta costumbre se recoge en numerosos textos de la época como en *El Buscón* de Quevedo: “El alguacil puso la justicia en sus pies, y apeló calle arriba dando voces. [...] nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia” (*op. cit.*, p. 306). Calderón tiene precisamente un auto sacramental en el que aparece el personaje alegórico de la Culpa titulado *La inmunidad del sagrado*, ed. de J.M. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín, Kassel, Reichenberger, 1997, edición digital en Biblioteca Digital Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

mil hombres le temieron en aquel bilbilitano sitio,³ ¿cómo no temerán agora, aunque otros tantos sean los mordaces, teniendo esta obra por patrocinio y capitán el heredado amparo de tan magnánimo esfuerzo? Por escaparme, pues, destos riesgos, he elegido la persona⁴ de Vuestra Merced para aurora de esta noche, pues, lucida con la nobleza de Sayas, resplandeciente con los rayos de Pedroso y matizada con la púrpura de Zapata, brillará a todas luces por los dilatados ámbitos de España. Vuestra Merced admita mis afectos y no pierda de la memoria los deseos que tengo de servirle, a quien Dios guarde los años de mi deseo.

Don Matías de Aguirre.

³ El sitio castellano de Calatayud tuvo lugar en el año 1362 durante la llamada “Guerra de los Pedros”, entre Pedro I de Castilla y Pedro IV el Ceremonioso de Aragón. La ciudad de Calatayud, por aquel entonces contaba con un importante desarrollo comercial y por su localización estratégica en la frontera entre los reinos de Castilla y Aragón fue sitiada por el ejército castellano durante esta guerra y finalmente conquistada, lo que ocasionó gravísimos destrozos en la ciudad. Este fue el segundo sitio de Calatayud, el primero fue durante la reconquista de los árabes en el año 1120 por el rey Alfonso I el Batallador. Para las cuestiones de la historia bilbilitana consúltese la página oficial de esta localidad en <http://www.calatayud.org>. En todos los sitios la familia Sayas, una de las más poderosas de Calatayud, tuvo un papel relevante siempre en competencia con el linaje de los Liñán: “En 1379 los Sayas y los Liñán habían firmado un pacto por el que ponían fin a un siglo de enfrentamientos, aunque en el invierno de 1410 las dos familias más poderosas de la ciudad retomarán sus antiguas peleas y litigios. Los Liñán apoyaban a Jaime de Urgel, buscando la ayuda de Antón de Luna para echar de la ciudad a los Sayas, que acabarán saliendo victoriosos. La tregua entre las dos familias se firmará en el monasterio de Santa Clara de Calatayud, donde era abadesa doña Contesina de Luna, hermana de Benedicto XIII.” (Francisco Tobajas Gallego, “En Calatayud empezó todo” en blog del *Centro de estudios bilbilitanos*, entrada del viernes 24 de mayo de 2013, <http://cebilbilitanos.blogspot.com.es>).

⁴ En todos los ejemplares aparece la errata “porsona”.

NOCHE TERCERA

Ya la celeste y superior antorcha había dejado nuestro horizonte cubierto en sombras, sepultado en nubes, cuando Nerencio, -a quien pertenecía el empeño de la tercera noche-, salió de su casa acompañado de algunos caballeros para que se diese principio a la nocturna fiesta. Fácil fue de juntarse, pues la prevención de la antecedente la tenían los llamados a aquel noble entretenimiento y otros géneros de gente, deseosos de gozar de aquella ostentación ingeniosa. Ya habían concurrido en tanta copia⁵ que cerraban el paso a las dos anchurosas entradas sin dar lugar aún al viento para que llegase a sus umbrales. Yo también, deseoso de cumplir con la obligación en que me había puesto mi voluntad, me salí a la calle de Coso para mirar atentamente la ostentosa entrada que Nerencio hacía. No estuvo mucho tiempo mi atención vacante, pues al instante oí unas sonoras músicas que pronosticaban la llegada de aquella insigne grandeza. Salieron, pues, por la parte inferior del Coso los clarines, tocando dulcemente; siguiendo a estos hasta veinte coches de damas, cortejadas de muchos caballeros. Venía después una carroza lucida de labrada plata, vaso terrestre de las cuatro damas que, armadas de discursos, favorecidas de su ingenio, peleaban valerosas para engrandecer los famosos lucimientos de Nerencio. Deste tiraban seis rucios rodados, tan compuestos y bulliciosos que dando saltos de placer no rompían al freno la obediencia, sino que se sujetaban a su límite. Llevaba toda esta grandeza muchos pajes de a caballo con encendidas hachas para que gozara la vista de todos de aquel debido acompañamiento. Cortejaban, pues, a la luciente carroza los cuatro caballeros, vestidos de ricas galas, con cortesés agasajos y debidos cumplimientos, a quienes seguía grande multitud de coches de embozadas damas y no les faltaba el cortejo de caballeros que deseaban conocerlas. Venía últimamente una carroza coronada de luces de suma grandeza, pues la ocupaban con comodidad algunos músicos que dulce y sonoramente tañían diferentes instrumentos. También iban en esta las damas y caballeros que habían fiado a su memoria los versos de la comedia de Nerencio, y en medio de la carroza había un monte, a donde sobre el

⁵ **Copia:** “Abundancia y muchedumbre de alguna cosa. Es voz puramente latina *copia*.” (D.A., s.v.)

Pegaso⁶ estaba Apolo con su cabalina fuente, que arrojaba cristales deshechos y sonoros sin causar molestia a los que propincuos a ella participaban de su vista, y, habiendo pasado la cruz del Coso,⁷ paró esta hermosa máquina y todo lo demás del acompañamiento se descompuso, pues ya había llegado la palabra que había allí de haber famosos artificios de fuego.⁸ Y así, cuando la triunfante carroza se sosegó, partió desde el balcón del Hospital el dios Júpiter, coronado de rayos,⁹ y a la vista de todos venía por el aire sin que pudiera alguno conocer la delicadeza del arte, y habiendo llegado a la carroza, le dijo así a Apolo:

Pues de tu altivez presumo,
Apolo, aquesta traición,
hoy verás tu ostentación
convertida en fuego y humo.

⁶ Apolo sobre el caballo Pegaso y la fuente Castalia del monte Parnaso habían aparecido en un poema al finalizar la velada anterior. Esta imagen sirve, por tanto, de enlace entre ambas noches.

⁷ **Cruz del Coso y Hospital:** Localismo y localización exacta de los lugares en la Zaragoza de la época. “El Coso, el cinturón exterior del casco urbano en tiempos pasados, llegó a ser a fines de la Edad Media una de las calles principales de la ciudad, y en el siglo XVI la más elogiada por su belleza. En 1391 la parte sur todavía debía ser entendida como las afueras; esta zona –junto a la pueta Cinejia y el Hospital de Gracia, la actual plaza de España y entonces de San Francisco– fue una de las señaladas para instalar puestos de venta [...]. En el primer tercio del siglo XVI el Coso comenzó a engalanarse con edificios notables y se destacó ya como el emplazamiento preferido para la construcción de las mejores casas de la ciudad.” (Carmen Gómez Urdañez, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Tomo I, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, p. 45). Nótese el uso de la escenografía en el espacio urbano. La propia ciudad se convierte en escenario, como el balcón del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia en el Coso, donde se ubicaba el corral de comedias en el lugar que hoy ocupa el Banco de España, desde el que el dios Júpiter intervendrá volando al paso de las carrozas.

⁸ El comienzo es similar al de otras misceláneas de este tipo. Recuérdese la introducción de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, en el que la comitiva que llega a la fiesta disfruta de la contemplación de fuegos artificiales y de diversas apariencias, entre ellas la de monte que simula al Parnaso, con apariencia de Apolo y mote “Parnaso crítico” incluidos. (Vid. Tirso de Molina, *Cigarrales...*, *op. cit.*, pp. 73-89). La aparición de carrozas triunfales y de apariencias que vuelan desde adornadas fachadas de edificios, como en este caso la de Júpiter, acompañadas de fuegos artificiales y estruendo de cohetes para simular una batalla, eran muy frecuentes y habituales en las fiestas ciudadanas del Barroco y respondían a ese gusto por la ostentación y por el denominado “arte efímero” (vid. Antonio Bonet Correa, “La arquitectura efímera del Barroco en España” en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de Conferencias. Roma, mayo-junio 2003*, Fernando Checa Cremades (dir.), Madrid, ELECÉ, 2004, pp. 30-31). El ejemplo más significativo de esta descripción de arquitecturas efímeras y fuegos artificiales en la miscelánea aragonesa como relación de actos festivos la encontramos en la *Cítara de Apolo* de Bondía: “Pese al hiperbólico encarecimiento de Bondía sobre la magnificencia de los fuegos artificiales que describe, en ellos no hay nada especial por encima de los común en la época. [...] los fuegos artificiales siempre tienen un final aparente para que el vulgo que contempla el espectáculo se acerque confiado y tenga que huir chamuscado en cuanto los mecanismos del fuego se activen de nuevo, para regocijo de los nobles que miran desde una prudente distancia.” (Laplana, *op. cit.*, pp. LXIX-LXX).

⁹ **Júpiter:** “los autores, con grande ingenio, diéronle por padre a Aether, que significa el celestial fuego. [...] cuanto mal o bien venía del cielo creyeron sucedería por Júpiter, y que él lo enviaba; y así, los rayos, y piedras, y lluvias, lo recibían como cosa de su mano. [...] Pintaban a Iúpiter, unas veces sin orejas y otras con ellas; otras con tres ojos; otras como carnero, o con cuernos de carnero; dedicáronle el águila y traíala por divisa, y servíale de subirle rayos de los que hacía Vulcano y sus criados los cíclopes.” (Pérez de Moya, pp. 128-134).

Atónito se quedó Apolo de aquella amenaza, y confuso, por no saber ciertamente la causa que le movía a Júpiter para venir tan indignado, mas pudo juzgar que, por haberse venido del cielo sin licencia suya, había querido castigar su demasía y, apartando el temor y armándose de esfuerzo, le respondió:

Ni de Vulcano las fraguas
temo, ni tu gran poder,
porque siempre han de vencer
estas ingeniosas aguas.

Al punto, pues, que dijo estas razones, con una espada brillante que Júpiter traía, le dio un fiero golpe en la cabeza, de donde salieron tantas bombas de fuego que, sin ofender a las damas de la carroza ni a la gente congregada a aquella ocasión festiva, armaban luchas de incendios en los aires, rematando con lucidos reflejos y brillantes resplandores. Picó la espuela al Pegaso con grande fuerza Apolo para su defensa, pero le hizo una herida para su daño, pues salieron por ella tronantes rayos de encendido fuego,¹⁰ ardientes chispas de fogosas llamas, pues contra el valor de Júpiter valieron poco sus defensas y reparos. Habiendo, pues, por espacio de una hora vertido luciente fuego aquel alado bruto, se volvió Júpiter por su camino y Apolo, bostezando incendios y alentando instrumentos voladores de fuego, desapareció de la vista de todos por el lado del convento de San Francisco¹¹, dejando los ánimos confusos por aquellas ingeniosas invenciones.

Púsose el acompañamiento de Nerencio en orden sin que en el Coso se conociera que tal cosa había pasado. Llegaron las damas al palacio y, fiadas en los caballeros, fueron subiendo con la misma orden que las pasadas noches. Admiraron en él la nobleza, pues las salas todas estaban adornadas con diferentes tapicerías y extraordinarias colgaduras, no de menor riqueza que las otras. Tomaron asiento en la cuarta pieza con poco sosiego, pues como se había pasado parte de la noche en las invenciones de fuego, temían que fuese el tiempo nocturno limitado para la fiesta de

¹⁰ Nuevamente destaca la apariencia de Júpiter con sus “tronantes rayos” realizada mediante fuegos artificiales como era frecuente en los festejos de la época tal y como relata, por ejemplo, Gabriel Abás y Nicolau en sus *Narraciones de las fiestas en Zaragoza en septiembre de MDCLIX a la canonización de Santo Tomás de Villanueva* (Zaragoza, Imprenta de Miguel de Luna, 1660, pp. 25-30). Sobre el modo de realizar estas apariencias con figuras de madera con brazos y piernas de yeso que después se vestían y se rellenaban de cohetes que se prendían en el momento oportuno véase J.E. Varey, “Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles), en J. Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. III, París, CNRS, 1975, pp. 619-633.

¹¹ El Convento del San Francisco se encontraba muy cerca del Palacio de Sástago, hoy día en la actual calle del Coso. Fue destruido durante la Guerra de la Independencia durante el sitio de Zaragoza. (cfr. Salas Auséns, *op. cit.*).

aquella noche y así, fueron saliendo con la misma orden que las antecedentes noches y se sentaron en el estrado de la principal sala, teniendo las cuatro señalado puesto, precediendo a estas Aminta, dama a quien Nerencio cortejaba. Sentáronse los cuatro caballeros en cuatro sillas de terciopelo y tenían delante un bufete adonde ya estaban recogidos los versos de las damas y de los caballeros. Tocaron los instrumentos músicos y luego entraron las embozadas beldades, los encubiertos caballeros y a estos siguió toda la demás turba de gente. Alcanzado el sosiego que deseaba Nerencio en los circunstancias, hizo señal para que se principiase la fiesta, y fue obedecido, pues por los dos lados de la sala salieron dos ninfas en el aire, la una vestida con ricas galas y coronada de plumas con un sol en medio el pecho,¹² una arpa en las manos y este mote al lado con caracteres de oro decía:

La Soberbia en mí verás,
pues siempre abrasando estoy
y más enemiga soy
de aquel que me imita más.

La otra iba pobremente vestida y llevaba una estrella en el pecho, su instrumento músico en las manos y este mote al lado:

Yo, la Humildad, sin arder
venzo al mundo con lucir,
pues es más valor sufrir
que llegar a acometer.

Mirándose las dos y después de haber tocado sonoramente los acordes instrumentos, cantaron interpoladamente deste modo:

SOBERBIA	Venid, venid, que os ofrezco rayos de mi sol ardiente.	
HUMILDAD	Llegad, llegad, que mi estrella da luces que nunca mueren.	
SOBERBIA	Tú eres pobre y la pobreza, aunque ofrezca, dar no puede.	5
HUMILDAD	Tú eres rica y no das nada, aunque a cada instante ofreces.	
SOBERBIA	Soy noble, pues en el cielo	

¹² La aparición sorprendente al inicio de la velada de personajes mitológicos que se descuelgan desde el techo es habitual como ya hemos tenido ocasión de comprobar. En este caso, la ninfa lleva en su pecho un sol, imagen que, acompañada del mote, recuerda mucho a ciertos emblemas, al igual que la otra ninfa con la estrella en el pecho. Las ninfas son, además, personajes alegóricos que encarnan la soberbia y la humildad y van a representar un breve auto sacramental.

Noche III

luego el alma asegura
una pasión por parto de su vida
de la vista engendrada
y del alma después ciega nacida, 10
luego, si no se viera
la hermosura primero, no naciera.
Cosa es vulgar que nadie fue nacido
sin que de otro primero esté engendrado,
y así los ojos, viendo a la hermosura, 15
engendran en el alma un fiel Cupido
que nace ardiente en brazos del cuidado,
en esperanzas vive de ventura.
Luego, si no procura
un hombre ver primero a la belleza 20
porque el alma engendre
la pasión, el cariño y la fineza,
no alcanzará la palma
que ocupada de amor le ofrece el alma.
Enamorar se ha visto de un retrato 25
a muchos que, atendiendo a la belleza,
sin mirar que el pincel añadir puede
y sin pensar de la hermosura el trato,
emplean en su copia su fineza
sin que libre albedrío en ellos quede. 30
No habrá ya quien les vede
la vista de sus sombras, pues en ellas
hallan todo su alivio
y les dicen de amor dulces querellas,¹⁶
mas es un devaneo 35
porque aquel no es amor sino deseo.
Para ser fino amor de ardiente llama
ha de estar entre dos correspondido
y que el uno del otro esté obligado,
mas quien la forma de un retrato ama, 40
del rostro material solo movido,
no puede verse de su amor pagado,
solo será pintado
conforme al que tendrá mirando al dueño.
Luego, si entonces crece 45
y el original viendo hay nuevo empeño,
la pasión que tenía
nunca fue amor sino una fantasía.

Al instante que dio fin a su poesía, bajó de lo excelso de la sala una hermosa nube, la cual, abriéndose por medio, abortó a la diosa Venus que, desplegando bordados tafetanes de estrellas lucientes, ropas de resplandor brillante, con unas

¹⁶ El dulce lamentar de las querellas de amor es tópico desde Garcilaso y es recurrente también en Góngora, de quien Aguirre toma y reproduce el verso: “lagrimosas de amor, dulces querellas” (verso 10 de la *Soledad primera*, Pérez Lasheras y Micó (eds.), op. cit., p. 253).

flechas en la mano y en la diestra una rosa fina con el tronquillo guarnecido de esmeraldas, las hojas cubiertas de rubíes, y allegándose a Aminta, le dio esta bizarra joya diciéndole:¹⁷

Deidad del Íbero hermosa,
pues tanto sabes de amor,
en las hojas desta rosa
leerás la muerte penosa
de mi amante cazador.

5

Diole aquella preciosa dádiva y luego desapareció la diosa Venus dejando a todos los circunstantes admirados [de]¹⁸ la novedad. Quiso en esta quintilla decirle Venus la desdicha de Adonis, que por no creer sus avisos había sido muerto a las fieras manos de un jabalí, y así le avisó que si se empeñaba amor, contemplase en las hojas de aquella rosa purpúrea la poca fortuna de Adonis para su escarmiento, pues es la razón que dan los poetas para que las rosas sean coloradas, pues¹⁹ se tiñeran con la sangre de Adonis, y otras que escaparon de ella se quedaron blancas, como hasta agora en los jardines permanecen, y así, no puede haber mayor ocasión para el escarmiento como es mirar la sangre de un desdichado.²⁰

De tres Venus hace mención Tulio.²¹ La primera dice fue hija de Celio y del Día, muy honrada en Grecia, y a esta la llamaron Venus la grande y la tuvieron por

¹⁷ La amplitud de este periodo sintáctico dificulta la puntuación y la comprensión de esta oración. Entiéndase que la diosa Venus, desplegando tafetanes, ropas, llevando unas flechas en la mano y en la diestra una rosa con el tronquillo guarnecido de esmeraldas y las hojas cubiertas de rubíes y allegándose a Aminta le da esta última “bizarra joya”.

¹⁸ En ninguno de los ejemplares aparece la preposición y ni hay ninguna señal que indique que falte, pero debe introducirse para evita la agramaticalidad del sintagma.

¹⁹ En los originales la oración es “pues si se tiñeran con la sangre de Adonis”. El “si” condicional hace que la oración carezca de sentido por lo que lo considero un error y, como tal, lo enmiendo.

²⁰ La muerte de Adonis es relatada por Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* (versos 708-739). “De Adonis, hijo de Mirra, escribe Ovidio [...] que como fuese muy gentil mozo, fue tan amado de Venus que por mosntes y bosque, y de día y de noche, jamás se apartaba de su compañía, y gozando de sus amores, mostrábale cazar, amonestándole cuanto podía que siempre se guardase de ir a caza de leones, lobos, osos, puercos monteses; [...] y esto hacía Venus porque ella gran miedo tenía le hiciesen algún mal. Aconteció que en el menor día del año, Adonis, olvidado del consejo de Venus, acometiendo un fiero jabalí, fue dél muerto. [...] Dicen que de la sangre que de la muerte de Adonis se vertió se volvieron las rosas coloradas como primero fuesen blancas.” (Pérez de Moya, p. 386). Cfr. los *Fragments del Adonis* de Pedro Soto de Rojas en las *Fábulas mitológicas* de Cossío (*op. cit.*, pp. 113-117).

²¹ Al margen: Lib. 3. *Natura deorum*. En este pasaje sigue casi al pie de la letra a Pérez de Moya, que comienza así el capítulo V del Libro III: “De tres Venus hace mención Tulio. La primera dice ser hija de Celio y del Día, que fue honrada en Elis, ciudad del Peloponeso, en Grecia, y a ésta la llamaron Venus la grande. [...] Danle por hijas a las tres Gracias. La segunda Venus fue también hija de Celio, nacida sin madre; y del modo de su nacimiento dicen que Saturno, usando de crueldad con su padre Celio, le cortó los genitales, y cayendo en el mar, se engendró Venus. Así lo dice Ovidio, introduciendo a Venus que habla con Neptuno, diciendo que ella tiene parentesco con el mar, por cuanto dél nació, en donde comienza: *Aliqua et mihi gratia*, etc., y por haber nacido así, los griegos la

madre de las tres Gracias. La segunda Venus fue hija también de Celio, pero sin madre, aunque los poetas a esta la llaman hija de la espuma del mar, según dice Ovidio, introduciendo a Venus que habla con Neptuno: “*Aliqua mihi gratia, etc.*”.²² Y por haber nacido así los griegos la llamaron Afrodita, de *aphros*, que quiere decir espuma. Esta es la que comenzó a juntar muchas mujeres públicas en el Chipre, siendo ella una mujer virgen de mucha nobleza. Tuvo tan ardiente el deseo sensual que no solamente le dio lasciva a algunos, sino a todos los que podía atraer a su voluntad, y por celar su deshonesto trato, hizo que sus hijas doncellas ganasen con los extranjeros para que, estendiéndose este infame vicio, no fuera ella mormuradora, pues todas estarían con el propio defecto. Salióle bien el modo, pues, según escribe Teodoncio, se comunicó por toda la tierra de Apulia y Calabria esta torpeza, y usaron della públicamente, -¡qué fácilmente los vicios se estienden!-. La tercera fue hija de Júpiter y Dión,²³ y esta es la que fue mujer de Vulcano, y enfadada de la suciedad y hollín de su oficio y de la fealdad de su persona, se enamoró²⁴ del valiente Marte, gozándole, mientras el tosco herrero se ejercitaba con los martillos en la fragua. Amándose, pues, en adelante, para que no se descubriesen sus amores, dejaban de guarda al Gallo, mancebo vigilantísimo y muy amigo de Marte²⁵. Este les daba aviso de los que venían y estaba más particular a su cargo

llamaron Aphrodita o Aphroditi, de *aphros*, que es espuma [...]. [...] Esta es la que comenzó hacer congregación de mujeres públicas en Chipre, siendo ella una moza virgen de alto linaje; tuvo tan ardiente deseo sensual que no sólo a algunos, mas a todos se dio; y por encubrir su deshonestidad, por común costumbre trujo a los de Chipre a esto mismo usar. Es a saber, que sus hijas doncellas ganasen con los extranjeros con qué casarse, la cual costumbre se estendió en las tierras de Apulia y Calabria, según escribe Theodoncio.” (Pérez de Moya, pp. 378-379).

²² Al margen: *Liber 4. Meta*. Responde al Libro IV, verso 536 de las *Metamorfosis*. Véase en la nota de arriba que es la misma cita utilizada por Pérez de Moya.

²³ Al igual que en los dos casos anteriores, Aguirre sigue con bastante fidelidad a Pérez de Moya: “La tercera de las nombradas Venus fue hija de Júpiter y de Dión, y ésta es la que fue dada por mujer a Vulcano y la que amó a Marte.” (p. 379). La historia del adulterio entre Venus y Marte es citada por Ovidio en los versos 169-189 del libro IV de las *Metamorfosis*. Así lo relata Pérez de Moya a propósito de Vulcano: “Venus, su mujer, amó al dios Marte, y había con él ayuntamiento, lo cual el dios Apolo, conociendo como a él cosa no le asconda, lo descubrió a Vulcano; el cual, cuando lo supo, hizo unas cadenas tan sutiles, que aun ver no se podían, y tan fuertes, que a los varones prender podían, las cuales, puestas con grande ingenio y sotileza en el lugar donde los adúlteros juntarse solían, que con pequeño peso o movimiento se cerraban, fueron luego en ellas trabados. Sintiendo Vulcano, abrió las puertas y halló a Venus y a Mars desnudos; y así torpemente estando, llamó a los dioses y deesas que los viesan; las deesas por vergüenza, no fueron allá. Los dioses fueron y todos reían dellos; sólo Neptuno se condolió de los así presos, y rogaba que los soltase; y tantos fueron sus ruegos que movieron a Vulcano a soltarlos.” (*op. cit.*, pp. 22-223). La misma historia está recogida en la *Odisea* de Homero (canto VIII, verso 266 y ss.).

²⁴ En los ejemplares “enamoraron”, lo cual es un error puesto que no tiene sentido el uso del plural.

²⁵ El relato de la metamorfosis del gallo no está recogido ni por Ovidio ni por Pérez de Moya. La fuente que maneja es seguramente el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria, quien a su vez sigue la fábula 148 recogida en el *Libro I* de Higino: “Marte tenía un page de amor, que se llamava Galo, de quien se fiava mucho, y él era vigilantissimo de su condición, a lo que se añadió que su amo

avisarle de la venida del Sol, a quien el adúltero tenía grande miedo por ser naturalmente descubridor de secretos y tenerle por persona envidiosa de semejantes entretenimientos, y mayormente le temía porque era muy amigo de Vulcano. Acaeció pues, que una vez el Gallo se durmió y el Sol, sin ser sentido, vino y cogió a los amantes en el hecho, y al instante dio cuenta a Vulcano de su deshonor. Viose Marte corrido y, conociendo que el Gallo había sido causa de que allí entrara el Sol por haberse dormido, lo convirtió en ave de su mismo nombre y hoy día, a grandes voces, escarmentado el gallo, anuncia la venida del sol, -que no ha de dormirse quien se empeña a guardar las espaldas a dos amantes-. Habiendo pues, Vulcano sabido tan pesada burla, fabricó de hierro unas sutilísimas cadenas casi invisibles y armadas con estraño artificio. Asió a Venus y a Marte desnudos y abrazados y mostrolos de aquella suerte a todos los dioses, especialmente a Neptuno, Mercurio y Apolo, al cual espectáculo se cubrieron los dioses el rostro de vergüenza. En fin, Neptuno solo tomó la mano para rogar al agraviado, y tanto valieron con Vulcano sus súplicas que fueron por ellas sueltos, y Marte se fue a Tracia y Venus a Chipre, teniendo desde entonces tal aborrecimiento al Sol que, por vengarse dél, hizo que adulterasen todas sus hijas.

También llamaron Venus a un planeta que es el que dicen lucero.²⁶ Su movimiento propio es en igual cielo que es del sol y muévase de occidente en oriente y es mensajero y pronóstico de día, que es aquella estrella que en el dilúculo²⁷ se mira arrojando más luces que las otras, y a la tarde también se ve de las

le avía encargado tuviese mucho cuidado, quando Marte estava con su amiga Venus: y de quien más se avía de recatar era del Sol, porque dél era de quien Marte más se temía, por ser descubridor de ocultos secretos y porque también era imbidioso de semejantes gustos, y por ser muy amigo de Vulcano, y si sabía algo se lo avía de descubrir. Y así fue que estando los dos amantes entretenidos en sus gustos, el page de muy desvelado se adormeció, y entró el Sol y vio la mala obra que se le hacía a su amigo Vulcano y fue luego a darle las nuevas de la gran trayción que su muger hacía. [...] y por el descuido que tuvo su page, le convirtió en gallo, quedándose con el mismo nombre, y con más cuidado del que tuvo para que su amo no se viera en la afrenta que se vio: y así quando entiende que viene el sol, luego da voces y canta, anunciando su venida a todos los de la casa donde vive.” (*op. cit.*, pp. 723-724).

²⁶ Al margen: Moya. P. 2 fol. 25. Así lo refiere Pérez de Moya en el apartado del capítulo V del libro III dedicado a los *Varios nombres de Venus*: “Hesperus y Vespurgo y Lucifer, le conviene a Venus en cuanto es planeta que más luz tiene que los otros después del Sol y la Luna; llámase Hesperus entre los griegos, el cual nombre le conviene del tiempo en que parece, porque en unos tiempos del año parece antes que salga el Sol, y en otros después de puesto. Cuando parece después del Sol puesto la llaman los griegos Hesperus, y el latino Vesper; así la llama Virgilio, donde comienza: *Ante diem clauso componet vesper Olympo.*” (*op. cit.*, p. 385). El planeta Venus era denominado también “estrella de Venus” y según Vitoria (*op. cit.*, p. 425) otros autores como Marciano Capella también la denominan *Vesper* porque se ve cuando se pone el sol.

²⁷ **dilúculo**: “La sexta parte en que se divide la noche.” (*Diccionario usal*, 1791 *apud Nuevo tesoro lexicográfico*). Es latinismo usado para señalar el alba, aunque no es una palabra de uso muy habitual.

primeras en el crepúsculo y le tienen dos nombres los astrólogos. A la de la mañana la llaman *Lucifer*, que quiere decir cosa que trae luz o a lo menos la pronostica; a la de la tarde le llaman *Vesper* porque anuncia la noche. También Virgilio²⁸ la llama *Hesperus*, nombre griego, y nosotros la llamamos lucero de la tarde. El primero que advirtió su movimiento, dice Plinio²⁹ que fue Pitágoras. Esta es la estrella de mayor grandeza que todas las otras estrellas y de tanto resplandor que solos sus rayos hacen sombra. Llamáronla Isis y otros, madre de los dioses. Su cielo está compuesto de tres orbes y un epiciclo,³⁰ -como el cielo de Saturno-, da una vuelta el zodiaco en trecientos y cuarenta y ocho días, sin apartarse jamás del sol de cuarenta y seis grados cuando más lejos, como dice Timeo,³¹ y según Ptolomeo,³² da una vuelta al cielo en trecientos y sesenta y cinco días, cinco horas, cincuenta y cinco minutos, moviéndose en cada día de su mediano movimiento cincuenta y nueve minutos y ocho segundos y diecisiete tercios largos. Es planeta frío y húmedo muy templadamente, aunque viéndose en la mañana es muy húmeda y en la tarde es algo caliente. Muy aficionada a los amantes por su templanza e influencia. La crió Dios para la propagación y continuo suceso de las especies. Tiene dominio sobre el elemento del agua, levantando sutiles vapores con que hace el aire apacible y a las

En los originales aparece “diúculo”, que no se registra en *D.A.* ni en ninguna obra de las incluidas en *CORDE*, por lo que debe tratarse de un error.

²⁸ Al margen: *Eneida*, eglog. 10. La cita pertenece a dicha obra, libro 1, 374 (*apud* Pérez de Moya. *Vid. supra* nota 26).

²⁹ Al margen: Lib. 2. cap. 8. La cita, en efecto, procede de la *Naturalis historia* de Plinio. Allí, en el capítulo VI del libro segundo dice: “*Infra solem ambit ingens sidus appellatum Veneris, alternum meatu vagum ipsisque cognominibus aemulum solis ac lunae. [...] quam naturam eius Pythagoras Samius primus deprehendit*” (*op. cit.*, párrafos 36-37). Más adelante, en el capítulo VIII, analiza el movimiento de luna y de este astro.

³⁰ **orbe**: “Redondez o círculo. Significa también la esfera celeste o terrestre.” (*D.A.*, s.v.). **Epiciclo**: “es un círculo o redondez pequeño fixado en el excéntrico [círculo que tiene su centro apartado del centro del mundo], en el qual el planeta fixado y acerca de su centro es movido circularmente.” (Martín Cortés Albacar, *Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar*, José Ramón Carriazo Ruiz (ed.), Salamanca, CILUS, 1999, p. 26).

³¹ En todas estas afirmaciones sigue fielmente la traducción del capítulo VIII de la *Historia natural* de Plinio: “Esta es de mayor grandeza que todas las otras estrellas, y de tanto resplandor, que solos los rayos desta estrella hazen sombra, y por esto es honrada de muchos nombres, unos la llamaron Iuno, otros de Isis, y otros de la madre de los dioses. [...] haze su curso por el Zodiaco, en trezientos y quarenta y ocho días, sin apartarse jamás del Sol más de quarenta y seis grados quando más lejos, como quiere Timeo.” (*Historia natural...* (1624), *op. cit.*, p. 69).

³² En los ejemplares aparece la errata “Potolomeo”. Tolomeo, en efecto estableció el movimiento de algunos astros. “La luna, con su cielo, de su propio movimiento da buelta de poniente en levante en veynte y siete días y siete horas y quarenta y cinco minutos. Movimiento de la luna. Movimiento de la luna en 27 días, 7 oras y 45 minutos. [...] Venus, Mercurio y el sol en un año, que es espacio de trezientos y sesenta y cinco días, cinco horas y XLIX minutos.” (Martín Cortés Albacar, *op. cit.*, fol. XV). Sin embargo, las citas exactas que Aguirre atribuye a Ptolomeo no se localizan en ninguna de las fuentes manejadas.

alborozo a toda la plebe y grande aplauso a Nerencio. Estaba ostentosa con doradas alas y tenía siempre el rostro inconstante, volviéndolo a una parte y otra.³⁷ Llevaba en la diestra una corona de laurel que había prevenido Nerencio para premio de aquella hermosura que guarnecida de ricas esmeraldas de finísimos diamantes, hacían mayor la dádiva generosa de tan galante caballero, y bajando hasta la misma almohada donde estaba Diabella, dijo así, poniéndole el laurel en la cabeza:

Ya que se ve coronada
por mí tu frente lucida,
aunque estés siempre dormida
siempre serás alabada.

Al punto que dijo el último verso, sin esperar agradecidas razones de la dama, se volvió a esconder, desapareciendo de la vista de todos con grandes aplausos y alabanzas. Encerrose en el verso que le dijo el común adagio que dice “cobra buena fama y échate a dormir”³⁸ y así, favoreciendo a su ingenio, le previno que ya había ganado tanto nombre de sabia que siempre lo tendría aunque en adelante durmiera. La fama no es otra cosa que una común opinión en que toman a los hombres por sus hazañas malas o buenas. Los poetas la llamaron Gigantea,³⁹ porque era hija de la tierra y les pareció que también ese nombre le pertenecía a la fama, pues de cosas terrenas se levanta y entre los hombres se cría. Pintábanla con mil orejas y otros tantos ojos porque ve y oye diversas cosas, de donde se estiende el crédito del malo o buen hechor y, conforme a sus acciones, así tiene la reputación y la fama. Grande cosa es tenerla buena, pues con ella muchas acciones impensadas se disculpan y no se motejan, que, teniéndola mala, fueran aquellas de mucho daño al que las hacía y le causarían mucha mormuración y descrédito. Y aún el que es bueno no se ha de contentar con serlo, sino también con tener buena fama, porque si no solo es bueno para sí y no para la opinión de los demás, que bien dijo san Agustín

³⁷ Nótese la iconografía de la Fama, a la que habitualmente se la pintaba con alas, como el dios Mercurio, por la facilidad con que se extiende y difunde (*vid.* Emblema 119 *apud* Cesare Ripa, *op. cit.*). Resulta curiosa la representación de la diosa con el rostro voluble, asemejando a la inconstancia de la Fortuna, ya que la fama puede ser buena o mala y puede sonreír o dar la espalda, lo que equivale a girar el rostro (cfr. *Polyanthea*, s.v. *Fama*). La iconografía es una variación de la de Fortuna: “[...] hacían una estatua con dos caras, la una blanca, que denotaba la buena, y la otra negra, que denotaba la mala.” (Pérez de Moya, p. 429).

³⁸ “Cobra buena fama y échate a dormir” es todavía hoy un conocido refrán. La sentencia procede de la Antigüedad; así, ya en Eurípides se recoge una expresión similar (*apud* Caro y Cejudo, *op. cit.*, p. 61). También aparece recogido por Correas (*op. cit.*, p. 114).

³⁹ La diosa Gigantea simbolizaba con sus mil ojos y orejas y sus alas para volar a la fama (*vid.* II, nota al pie 13).

que dos cosas son necesarias para el hombre: la conciencia y la fama.⁴⁰ La conciencia para sí; la fama para los otros, porque con eso puede servir la fama de ejemplo para muchos. Para adquirir esta no es necesario⁴¹ buscarla ni solicitarla con vanidades, puestos, cargos y ostentaciones, sino con buenas hazañas, y el mejor modo de buscarla, dice Alano,⁴² es huir della y lo entiende porque aquel que se aparta de las vanidades del mundo, -con las cuales a muchos les parece granjean nombre y opinión buena-, aquel es el que gana mayor fama entre los buenos; porque aún no consiste en tener buena fama, sino en mirar esta buena o mala fama de dónde viene, porque tener buena fama entre los malos no es ventaja, pues estos siempre más alaban al que conocen galante gastador, vanaglorioso y valiente, que no al humilde, virtuoso y recogido, y tener mala fama entre los malos es gloria, porque aquellos dicen mal de ti no porque tú no seas bueno, sino porque ellos de nadie dicen bien y así hablan conforme ellos son y no conforme tú eres.

Pasaré, pues, adelante, diciendo cómo Nerencio tomó otro papel, y con el prevenido criado se lo envió a Aurora, la cual dijo así:

Sátira

*A una dama que le pedía dineros a su galán hablándole por la mano y él era poeta y ella hermosa y poco entendida y larga de uñas*⁴³

Hablando estás por la mano⁴⁴
lo que no tienes de aguda,
que discurre poco quien
jamás se muerde las uñas.

Glosa

⁴⁰ Vitoria recoge otras consideraciones de San Agustín a propósito de la fama y al margen anota San Agustín, Libro 5 *De Consecrat. Evang.*, c. 23 (*op. cit.*, p. 533). La consideración de la fama como un aspecto necesario en la vida del hombre aparece en diversas obras del santo y así lo recoge la *Polyanthea*: “*Nobis enim necessaria est vita nostra, aliis fama nostra.*” (*s.v. Fama*, p. 410).

⁴¹ En los ejemplares aparece la errata “necesaria”.

⁴² La cita pertenece a la obra *De complactu Natura* de Alano de Lille, según la *Polyanthea*: “[...] *famam fugiendo consequitur, quam perderet in consequendo.*” (*ibid.*).

⁴³ La sátira a las mujeres pedigüeñas es una constante en toda la *Navidad de Zaragoza*, como ya hemos tenido ocasión de comprobar con anterioridad en la *Noche I* (cfr. nota al pie 43). Además en este caso se une a otro tópico misógino: la mujer hermosa es “poco entendida”.

⁴⁴ **Hablar por la mano**: “Invención que se ha hallado para darse a entender desde lejos sin hablar, la cual se reduce a haber inventado un abecedario con diferentes figuras que se forman con los dedos de la mano, teniendo cada letra su figura particular.” (*D.A.*, *s.v.*). Debe tratarse de una dama sordomuda que utiliza este tipo de lenguaje gestual que describe Juan Pablo Bonet en su obra *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos* (ed. de Jacobo Orellana y Lorenzo Gascón, Madrid, Francisco Beltrán, 1930, p. 228).

Noche III

Tanto, Tirse, en ti ha crecido
la virtud de no cortar
que aún tus uñas pueden dar
fe que no les has mordido. 5
Sin duda no has discurrido,
y es en ti el ingenio vano
para el discurso, y no en vano
es tu prosa muda y poca,
pues por no errar por la boca
hablando estás por la mano. 10
Con mano pides crecida,
mas yo no te entiendo cosa
y te considero hermosa,
pues eres poco entendida.
Yo no me admiro que pida 15
tu pasión con seña muda,
porque es justo que se acuda
a tu ruego con presteza
si es que tienes de belleza
lo que no tienes de aguda. 20
A quien de pobre se queja
tal vez que pidas le amarga,
tú, que eres de uñas tan larga,
siendo tan sorda⁴⁵ de oreja.
Y así, por tu vida, deja 25
la esperanza que te den,
porque hay hombre que muy bien
comerse las uñas sabe,
y es hoy tu ingenio tan grave
que discurre poco quién. 30
Mas ya me puedo pensar
porqué me hablas con la mano
y es que con trato tirano,
con ella quieres tomar.
A ti te habré de imitar 35
en las uñas aunque gruñas,
que yo, si dinero empuñas,
tomártelo solo espero,
pues poeta con dinero
jamás se muerde las uñas. 40

Cuando acabó de leer su papel se oyeron sonoros instrumentos y abriéndose el cielo de la sala, bajó la Aurora desplegando azules tafetanes al aire, sentada en

⁴⁵ En los originales aparece la “gorda de oreja” pero dicha expresión no se encuentra registrada en ningún otro texto ni en *D.A.*, salvo que sea un juego de palabras refiriéndose a “oreja/s largas” (como sus uñas). Podría tratarse de una errata por “sorda” y así se entendería que la dama es sordomuda y de ahí que hable con gestos. Esta última explicación parece más aceptable y por tanto opto por la enmienda.

una silla de oro, nacida de una mar⁴⁶ que a la vista de todos era verdadero. Llevaba en la una mano a la noche con un rostro obscuro, recogiendo negros velos, y en la otra bajaba un hermoso sol, muy guarnecidos sus brillantes rayos de preciosos diamantes, y cuando cesó el bullicio que en todos ocasionó tan vistosa apariencia, dijo así:

Desde mi azul arrebol
te traigo este premio agora,
pues solo te falta, Aurora,
tener en tu mano un sol.

Tomó aquel premio la sabia Aurora y dio con los ojos debidas gracias a Nerencio y, al instante, plegando aquellos ricos velos, se fue subiendo la ninfa hermosa y desapareció de la sala. Quiso Nerencio que fuese la Aurora la que premiase el trabajo de aquella dama por ser de su mismo nombre. Esta Aurora,⁴⁷ dice Ovidio, fue hija de Pallante, pero Hesiodo dice fue hija de Hiperión. Homero, en el libro de Mercurio⁴⁸ dice sale del océano como las demás estrellas. Atribúyete Virgilio⁴⁹ cuatro caballos bermejos. Casó con Titón,⁵⁰ hijo de Laomedón y hermano de Príamo, y enamorada de su gentileza y bizarría, lo llevó al cielo. Pidió a las Parcas que lo hiciesen inmortal. Otorgáronselo, pero pasando el tiempo vino a ser tan viejo que se sustentaba como niño. Conociendo Aurora la inadvertencia de no haber pedido que no envejeciese, tuvo grande sentimiento y viendo, pues, que de solo enfado le servía, lo convirtió en cigarra y ella quedó llorando su muerte, por eso

⁴⁶ La aparición de un personaje alegórico que baja desde lo alto desplegando telas y la apariencia realista de mar se repiten nuevamente, pues ya habían aparecido en las noches anteriores (cfr. la nota al pie 324 de la *Noche I*). En este caso, la aparición de la Aurora majestuosa desde lo alto se combina en el eje vertical con la apariencia del mar, desde el que sale su trono, haciendo alusión a su nacimiento según la versión mitológica de Homero (*vid. infra*).

⁴⁷ **Aurora:** “según Hesiodo, fue hija de Hyperion y Thía, hermana de la Luna y del Sol; y según Paulo Perusino, fue hija de Titano y de la Tierra. [...] Homero dice que sale del Océano, como el Sol y las demás estrellas.” (Pérez de Moya, p. 427).

⁴⁸ Se refiere a los *Himnos* de Homero, concretamente al *Himno 4*, 184, dedicado al dios Hermes (Mercurio para los romanos) del que esta tomada la cita según señala Pérez de Moya (*ibid.*).

⁴⁹ Al margen *Enei. Lib. 6*. La cita exacta es *Eneida*, libro VI, verso 535. Así lo recoge Pérez de Moya: “Dicen los poetas que anda en un carro que le traen cuatro caballos bermejos, como atestigua Vergilio, donde comienza: *Haec vice sermonum*, etc.” (*ibid.*)

⁵⁰ **Titón-Aurora:** Así reproduce el relato Vitoria: “Titón, hijo de Laomedonte, hermano del Rey Príamo, [Aurora] aficionada grandemente de su mucha hermosura y gentil talle, como lo da a entender Natal Comite [...] y Virgilio: [...] Ya a la Aurora cercano el nuevo día/ Dexa el lecho de su Titón y luego/ las tierras con sus lumbres esparzia./ [...] Para gozar ella de sus nuevos amores más a su salvo, arrebató a su querido Titón y se le llevó al cielo: y para poderle conservar más en su amor, pidió a las Parcas le hiziesen inmortal, la qual gracia le fue concedida fácilmente, pero olvidose de pedirles de camino que no envegeciesse, que todo se lo concedieran, pero anduvo inadvertida, y así Titón con la muchedumbre de años, vino a estar tan viejo, que como a niño le briçaban, y últimamente se convirtió en cigarra, como lo dicen Ovidio (al margen: Libro 9 *Metamorfosis*) y Stacio.” (*op. cit.*, p. 579).

dicen algunos que el rocío que cae a la mañana son lágrimas de la Aurora por la muerte de Titón.

Tomó Nerencio otro papel y, siendo de Lisarda, se lo envió con el paje, la cual, admitiéndolo con muestras de gusto, dijo así:

Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad

Gran monarca de Castilla, príncipe invicto de España a cuyo nombre se rinden cetros de muchos monarcas y a cuyo acero se humillan	5
las francesas arrogancias, sirviendo sus lises todas de despojo en tus campañas y arrojando hasta tus sienes los estandartes que alzaban	10
para gloria de los suyos, y porque la eterna fama, invicto señor, te aclame de la corona cristiana; así triunfen, gran señor,	15
en todo el orbe tus armas y así las crestas altivas, cortes del gallo de Francia, porque cante tu vitoria cuando sol al campo salgas,	20
que ampires a una mujer que a tus plantas arrojada llora una pasión que tuvo pocos días en el alma, porque tirano el amor,	25
sin consentir mi tardanza, quiso darme el escarmiento antes de darme la palma. Rendida, señor, te pido, y puesta a tu augusta planta,	30
justicia de mis agravios pues has sabido la causa. Ya sabes que mi nobleza con los filos de su espada defendió tu monarquía	35
con esfuerzo en las batallas de aquel Felipe Segundo cuyo valor en las armas, cuya espera en el consejo, cuyo acero en las campañas	40

Noche III

hizo mil veces temblar⁵¹
la tierra que lo adoraba
y con quejosos gemidos
las eminentes montañas
cuando a la guerra salía 45
le hacían cortesés salvas,
y los arrugados troncos,
echando a sus pies sus ramas,
por señor le conocían
y por su rey le aclamaban. 50
También al gran Carlos Quinto
en las guerras de Navarra
mis pasados asistieron
y dos nobles de mi casa
en la batalla de Túnez⁵² 55
perecieron por su causa.
Díganlo, señor, papeles
de tu abuelo⁵³ y no palabras
de mi pasión que, ofendida,
sus propios hechos relata, 60
que en semejantes peligros
el repetir las hazañas
es honor de quien las dice,
pues por su honor las declara.
A ti, gran señor, también 65
te sirvió en Flandes bizarra
la nobleza de mi hermano
cuya memoria se guarda
impresa en los corazones
de la corte castellana. 70
Y así, volved por mi honor,
acordaos de mis ansias,
atended a mi nobleza,
dadle logro a mi esperanza,
pues los de vuestro consejo 75
publican en sus estancias
las razones que yo tengo,
pues fácil, como engañada,
puse el peso del honor
en una frágil palabra, 80
mas quien nace noble debe
satisfacerla y pagarla,
pues la palabra en el noble
es ya razón obligada.

⁵¹ En ambos ejemplares “templar”. Debe ser errata.

⁵² La victoria de Carlos V en Túnez tuvo lugar en 1535 tal y como lo recoge el cronista Fray Prudencio de Sandoval en su *Segunda parte de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1606, p.237.

⁵³ Con este dato se deduce que el rey es Felipe III, a quien precisamente Fray Prudencio de Sandoval dirige y dedica su obra sobre la vida de Carlos V (*ibid.*).

Noche III

Temo, señor, que Castilla, estando mal informada, publique mi deshonor y solicite mi infamia, pues aquel que sabe menos	85
es, a veces, quien más habla. Mañana se va don Pedro; suspendedle la jornada, que es peligrosa la ausencia cuando una mujer la causa.	90
Dilatad, pues, su partida, mandadle que no se vaya, porque estando él en Madrid, será mayor mi confianza, ⁵⁴ porque viéndose se logra una pasión, aunque tarda.	95
Ya no es amor, rey invicto, lo que mis ojos declaran, honra sí, pues son los ojos los intérpretes del alma, y estando el alma ofendida	100
y en el honor agraviada, por no morir con deshonor parte a los ojos sus ansias. Piadoso señor, no os quiero justiciero, si os aguarda	105
mi corazón, pues os pido una justicia bien clara que no me estuviera mal, que fuera más recatada.	110
Claro está que yo confío de vuestra nobleza sacra la victoria de mi guerra, el logro de mi esperanza, porque un rey a quien Dios guía	115
nunca a la justicia falta, y así, señor, perdonad estas razones que os cansan, porque un triste sentimiento se aumenta cuando se calla,	120
y así, mientras lo relato y mi labio lo declara, sale el alivio a los ojos y la queja a vuestras plantas. Señor, mil veces repito	125
mis razones, mis hazañas, mi nobleza, mis pesares, mis servicios, mis desgracias,	130

⁵⁴ Sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico.

mis descuidos, mis finezas,
mis engaños, mi constancia,
mi deshonor, mi justicia, 135
mis disculpas y mis causas,
mis desventuras, mis penas,
mi voluntad y mi fama
y, finalmente, señor,
mi honor vuestro amparo aguarda 140
que pide a un noble que pague
las deudas de su palabra,
pues es ley de la nobleza
satisfacerla y pagarla.

Dio fin a su relación Lisarda y al punto se desprendió de lo alto de la sala un verde tafetán guarnecido de ricas puntas de donde pendía la diosa Juno,⁵⁵ cubierto el rostro, con un cetro en la mano donde remontaba un diamante de sumo valor y grandeza ceñido en una flor de lis,⁵⁶ y llegando a la almohada, se descubrió y dijo:

Arda amor en la gallarda
sala, traslado del cielo,
más esta flor en⁵⁷ mi anhelo
que en vuestra mano, Lisarda.

Tomó Lisarda el cetro y la diosa se subió con grandes músicas y sonoras voces, desapareciendo de la vista de todos, quedando admirados de aquella generosidad y rica ostentación que con primor y arte había dispuesto Nerencio, pues parecía que del mismo cielo milagrosamente descendían aquellas diosas a darles las insignias de su nobleza con el premio precioso de su ilustre ingenio. Estaban las cuatro damas tan confusas de agradecidas que no sabían cómo podían pagar aquel agasajo a tan galante caballero, y ya que con la boca no les daba lugar a la ocasión, por entonces con los ojos mostraban el agradecimiento afectuoso. Juno⁵⁸ fue, según

⁵⁵ Así en toda la obra aparece la errata “Tuno” aunque en otra parte de las comedias la fe corrige por Juno.

⁵⁶ Obsérvese el juego de palabras, cercano al calambur, entre el “lis” de la flor que aparece como atributo de la diosa y la primera palabra del verso “arda”, que configura el nombre de la dama a la que Juno entrega su cetro.

⁵⁷ En todos los ejemplares aparece el verbo “es” lo que dificulta el sentido de la oración. Debe tratarse de una errata por “en” ya que debe entenderse “arda más esta flor en mi anhelo”.

⁵⁸ **Juno-Júpiter:** “Iuno fue hija de Saturno y de Opis; nació de un mismo parto con Iúpiter, y mostrándola a Saturno y diciéndole que había nacido sola, se escapó Iúpiter. Del lugar donde nació hay diversas opiniones. Pausanias dice que en tierra de los samios; Homero en Argos [...]. Las amas que criaron a Iuno fueron: Eubaea y Porsimna y Acrea, hijas del río Asterión. [...] Del cómo la engañó su hermano Iúpiter y casó con él, dicen los poetas, que amándola Iúpiter por su extremada hermosura, viéndola un día sola en el monte, apartada de todas las deesas, se mudó en el ave que dicen cuquillo, y incitando primero gran tempestad de agua y fingiéndose muy mojado, se le fue a sentar en las rodillas; Iuno, viendo aquella avecilla tan mojada y arrecida de frío, movida de compasión, metiéndola entre la ropa con intento de abrigalla; después Iúpiter, convirtiéndose en su

Noche III

De la noche el que nace cuando muere⁶²
y al nacer y al morir todo lo olvida, 10
aunque su curso fúnebre acelere
y alguna voluntad Letes⁶³ le impida,
a un amante lo vence cuando quiere
confundiendo en letargos a su vida,
y aunque duerme, si tuvo amante empeño, 15
tal vez lo que él olvida dice el sueño,
pues si el sueño es imagen de la muerte⁶⁴
y no olvida de amor suaves ardores,
quien amante una vez, si no se advierte,
no se ha de sujetar a los rigores 20
de una frágil memoria que divierte
el pensamiento por causar errores,
pero con el amor no adquiere palma
porque solo su olvido está en el alma.
Olvida amor a quien le dio esperanza 25
en las dulces especies del objeto.
Olvido llama amor a una templanza,
que el amante tal vez tiene discreto,
perdiendo de su logro la confianza;
mas mirando tal vez aquel sujeto, 30
se acuerda, sin querer, que lo ha querido
y así, no en la memoria está su olvido.

Alabaron todos el sentir de Nerencio y luego tomó otro papel y se lo dio a Solardo, y él dijo así:

*Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa
con el padre de otra con quien se quería casar*

Salí, señor, una tarde,
tratado mi casamiento,
de la ilustre Zaragoza
a un monte de yerba lleno,
que para pasto de fieras 5

⁶² Para interpretar estos versos que resultan un tanto oscuros, hay que entender que “nacer” y “morir” hacen referencia al sueño, así el que nace de la noche (el sueño), cuando muere, provoca que todo se olvide (al dormir y al despertarse).

⁶³ **Letes:** También nombrado Lete o Leteo, era en la mitología griega el río del olvido: “Fingen los poetas que el que bebía de las aguas del río Letheo olvidaba todas las cosas pasadas, y que en él anda el hombre como en una barca sin remos. Por este río se entiende el olvido [...]” (Pérez de Moya, p. 637). También lo refiere Vitoria: “Leteo quiere decir olvido. [...] Eliano dize que este río Leteo corre por junto a la ciudad del sueño, en cuyas llanas riberas se cría grande multitud de adormideras, mandrágoras y otras muchas yervas y flores, que sacado con su çumo y aguas, provocan grandemente a sueño: quien quisiere ver la descripción del sitio desta ciudad, que cerca este río, lea a Luciano o a Natal Comite.” (*op. cit.*, p. 398).

⁶⁴ El sueño como olvido e imagen de la muerte se repite en numerosos pasajes de la *Navidad*. Véase el pasaje del enigma del sueño en la *Noche I* (notas al pie 168 y 174) y la comedia *El engaño en el vestido* (verso 2967).

Noche III

fertilizó, alegre, el tiempo,
en un orgulloso bruto,
rayo con alma de trueno,
piedra con fuego de rayo,
risco con alas de viento 10
que al freno, humilde y rendido,
se sujetaba compuesto,
que hay humildes muy valientes
y cobardes muy soberbios.
Subiome su ligereza 15
a lo inculto de un espeso
bosque, que de una altivez
de un rústico y tosco cerro
se despeñaba a un arroyo,
cristal corrido y deshecho 20
que acercándose a las fuentes
de aquellos riscos excelsos
si no atajaran los montes
a sus raudales ligeros
tomarían sus cristales 25
con atrevidos alientos
posesión de manso río
y esperanzas de mar fiero.
Estaba, pues, esperando
la ocasión de los cabellos 30
para hacer valiente, osado,
experiencias de mi esfuerzo
en los brutos que encubrían
los cóncavos y los senos
de aquella altiva montaña 35
que se acercaba a los cielos,
cuando un fiero jabalí
se le ofreció a mi deseo
que, destrozando una mata,
se estaba arañando el cuello. 40
Yo, entonces, con mi escopeta
fui a tirarle, pero al tiempo
que el acierto me ofrecía
entonces el mismo yerro,
oigo una quejosa voz 45
que decía en breve aliento:
“¡Detente, no tires, oye!”;
y al instante el instrumento
que provocando a su muerte
le amenazó con el fuego, 50
se me cayó de las manos
cuando el caballo, sintiendo
las voces, -que hasta los brutos
sienten las quejas de un pecho-,
se me enfurece atrevido, 55

Noche III

todas las leyes rompiendo,
que por su gala tenía
en la sujeción del freno,
y me saca de la silla
haciéndome perder luego 60
los estribos de jinete
y los de mi sufrimiento,
y caigo en tierra sin que
me hiciera daño el tropiezo,
mas tomando la escopeta 65
con más ánimo y denuedo,
le fui a tirar otra vez,
cuando una hermosura veo
que escondida entre las ramas
iba llorando y gimiendo. 70
Dejo el caballo, fiando
de su lealtad mi suceso
y voy a seguirla y ella,
por infelice temiendo
su desdicha, se apartaba 75
de mis ojos y mis ruegos,
que quien nace con desdichas
y las está padeciendo,
la ventura más felice
le sirve de desconsuelo. 80
Alcancela y conocila
por su nobleza y mi ingenio
y quedé admirado entonces
por el gemido y el puesto.
Comencé a hablarla, mas ella 85
con unos ojos severos
me pasó flechas al alma
sin dar heridas al cuerpo,
como tal vez suele el rayo,
disparado de los vientos, 90
dar en una espada, y vuelve
ceniza su claro acero
sin que a la vaina le ofenda
lo abrasante de su incendio.
Hablela cortés y amante, 95
respondiome su respeto
con poca voz mesurado,
con la púrpura de Venus
por gala de sus mejillas
que entre rizados cabellos 100
se deleitaba la nieve
y estaba el nácar riyendo.⁶⁵

⁶⁵ **riyendo**: Variante registrada en la época. Así en Pérez de Moya: “Estábanse riyendo porque los que dan deben mostrar el rostro alegre.” (p. 424) y Quevedo: “pues los unos os andais riyendo de los otros;” (*Sueños, op. cit.*, p. 167).

Noche III

Perlas, para ser testigos
de sus pesares, salieron
a las luces de sus ojos, 105
pero discurrí, soberbio,
que eran lágrimas de gusto
y abortos de su contento.
Conocilo en que al instante
que dos o tres se cayeron 110
las demás, apesaradas
de decir su sentimiento,
se entraron dentro del alma,
y otras⁶⁶ se iban cayendo,
por no mojar sus mejillas 115
se convirtieron en hielo
y lágrimas de pesar
muy aprisa van saliendo.
Llevado de su hermosura,
galantemente me ofrezco 120
a servirla, y admitido
mi debido ofrecimiento,
me relató sus tragedias
que por tristes no refiero.
Y después de haber estado 125
sus graves quejas oyendo,
en la grupa del caballo
a Zaragoza la vuelvo.
Y siendo entrambos iguales,
traté de hacerla mi dueño 130
porque mi palabra entonces
no pudo excusar mi empeño.
Y esta es, señor, la causa
porque casarme no puedo
con Violante, vuestra hija, 135
y pues conocéis que el riesgo
él se me vino a las manos
sin buscarlo yo, fue cierto
que el cielo para más dicha
mía y vuestra lo ha dispuesto. 140
Y así, pues sois⁶⁷ tan prudente
y ganáis fama de cuerdo,
no me deis culpas de ingrato
ni me culpéis de grosero,
porque nunca un hombre sabe 145
lo que ha de causar el tiempo.

⁶⁶ En todos los originales aparece “otros” pero se trata de una errata ya que parece claro que hace referencia a las lágrimas.

⁶⁷ Los originales presentan “soi”, pero es una errata evidente.

Noche III

Los aplausos servían de premios a los caballeros, que no hay mayor interese que el acierto de una pretensión, y así, tomó otro papel Nerencio, y siendo el de Marcelo, se lo entregó, y dijo así:

A una dama tuerta que se preciaba de hermosa y amada de muchos, mas nunca llevaba el manto al ojete

Romance

Cloris, ¿para qué presumes
de tan hermosa y bizarra,
pues saben todos que llevas
tan a la vista tus faltas?
Con tu defecto te miras 5
y eres mujer desdichada,
pues por un mirar tan solo
vienes a perder la gracia.
Bien haces de ir descubierta
si el manto no te disfrazas, 10
que eres descubierta tú
lo mismo que otras tapadas.⁶⁸
Por reina de la belleza
te tienen los que te aman,
mas claro está que están ciegos, 15
pues por reina te levantan.⁶⁹
Pondraste el manto al ojete,
pues, caminando embozada,
podrás parecer derecha
aunque más torcida vayas. 20
Ya sé que a todos respondes
que has de engañar a las claras,
pues no ha de cubrirse un rostro
porque se oculte una falta.
Dices que tu cara tiene 25
a todas grande ventaja,
pues aunque le falta un ojo
se hacen ojos de mirarla.
A todos mucho los quieres,
pero mira cómo andas, 30
que no podrás ver a alguno
si el otro ojo se te salta.

⁶⁸ Hace referencia a las mujeres tapadas con el manto que tanta importancia tienen en toda la *Navidad*. Juega aquí con las tapadas y Cloris, que al ser tuerta, es “tapada de medio ojo”.

⁶⁹ Estos dos versos remiten claramente al popular refrán “en la tierra de los ciegos el tuerto es el rey”: “Con este refrán significamos que entre los malos y defectuosos, el menos malo y defectuoso es tenido por superior. *Inter coecos regnat strabo*. Erasm. *vel Inter indoctos etiam Corydus sonat*. Eurípides. *Corydus* significa cierto género de ave que canta muy mal.” (J. Martín Caro y Cejudo, *op.cit.*, p. 120).

Noche III

Grande gusto causó a todos la poesía burlesca de Marcelo y al instante que a todos dio las gracias de los aplausos que se hicieron, tomó Nerencio otro papel, y siendo el de Justino, se lo dio, el cual dijo así:

Respuesta a una dama que había enviado a su galán un ramo verde atado con un lazo negro

Amante y agradecido,
Belisa, estoy del favor,
mas la esperanza de amor
con mal agüero ha venido; 5
con pesar la he recibido,
sospechoso de tu intento,
y así, mi amante contento
dicha con tu favor pierde,
pues vio su confianza verde
con los lazos del tormento. 10
Perder quiero mi confianza,
pues en tan contraria suerte
ya de amor llegó la muerte
cuando enlutas mi esperanza.
Solo ya dolor alcanza 15
mi pasión con sus enojos,
mas dando negros despojos
será hazaña muy debida
que quien me quita la vida
me ponga el luto en los ojos. 20
Si solo verde tomara
el favor de tu poder,
se asegurara mi ser
y mi esperanza alentara;
mas hoy, Belisa, repara 25
en tan pesados rigores,
pues me dicen los colores
que es justo en tan fino ardor
que cuando muere el amor
lleven luto los favores. 30
Pero ya mi pensamiento
le juzga al lado mejor,
que aunque esté negro el favor
no pierde merecimiento.
Ya se me dijo tu intento 35
cuando el ramo recibí,
llevara luto por ti,
porque en tan amante herida,
rindiendo al amor la vida,
estabas muerta por mí. 40

Pasadas las alabanzas que consiguió Justino con sus décimas, tomó Nerencio otro papel y siendo de Reselio, se lo remitió con el prevenido criado y él dijo así:

A un ciego rico y miserable

De un ciego el humor diré
por satisfacer a un ruego
y el verso no mudaré
porque a un ciego es justo que
se hable en quintillas de ciego.⁷⁰ 5

Sabe mucho su malicia
pues tiene un ingenio loco
y admiran de su codicia
que tenga tanta noticia
habiendo visto tan poco. 10

Rezando con buena fe
por la ciudad hace ruido,
gasta y anda con buen pie
pues nunca se sabe que
le hayan hallado perdido. 15

El dinero siempre aumenta,
aunque no lo puede ver,
y tiene con él gran cuenta
pues, aunque siempre lo tienta,
nunca lo deja caer. 20

Por las calles con porfías
las fiestas suele cantar,
mas tiene unas fantasías
en que son todos los días
para él fiestas de guardar. 25

Estima tanto el dinero
siendo tan grande cosario,⁷¹
que lleva con modo fiero
un real de a ocho perulero⁷²

⁷⁰ El personaje de esta sátira es un ciego rezador (así se observa en el verso 11), como el del *Lazarillo* y, puesto que se trata de un ciego, el poema se va a componer en quintillas, que era la métrica habitual utilizada en los pliegos de cordel que vendían los ciegos (vid. Nieves Baranda, “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego” en *Castilla: Estudios de literatura*, 11 (1986), pp. 9-36).

⁷¹ **Cosario:** “Lo mismo que corsario. [...] usado por lo mismo que pirata.”. También es el “arriero que conduce géneros u otras cosas de un pueblo a otro” (*D.A.*, s.v.).

⁷² **perulero:** “Se aplica a la moneda fabricada en Perú”. Por extensión de denomina así al “sugeto adinerado” (*D.A.*, s.v.). El real de a ocho se acuñaba en el Perú y era fabricado con menor cantidad de plata durante la primera mitad del siglo XVII. Hubo una devaluación de tales monedas en 1650. En el reino de Aragón esta moneda castellana se introdujo entre los años 1650 y 1654, dato que este que nos ayuda nuevamente a situar la fecha de edición de la *Navidad*. “Entre 1650 y 1654 [la armonía entre la moneda castellana y aragonesa] se vio turbada por la llegada al reino aragonés de los reales de a cuatro y a ocho acuñados en la ceca de Potosí faltos de ley.” (José Antonio Mateos Royo, “Pensamiento mercantilista y circulación monetaria del reino de Aragón durante el siglo XVII”, *BROCAR* 28 (2004), p. 174). Para estas cuestiones véase también Guillermo Redondo Veintemillas, “La moneda perulera en Aragón (1650-1653): notas y documentos” en *Homenaje al doctor Antonio*

Noche III

para rezar el rosario.	30
Cosa es de poca vitoria que tenga intereses tantos, hombre que para su gloria siempre lleva en la memoria la vida de todos santos.	35
Su caudal ⁷³ ha recogido con sus acentos veloces y tan arrojado ha sido que todo cuanto ha adquirido lo ha llevado siempre a voces.	40

Aplauso grande se siguió a la sátira de Reselio, pues todos con risueño semblante alababan sus pensamientos. Este pasado, tomó Nerencio otro papel y, siendo de Lisardo, se lo envió y él dijo así:

Reprehensión a un amante que se iba a embarcar con su dama

Soneto

De los rayos de amor estás ya ciego y de sus flechas hoy vives herido. Ten prudencia en amor si no has perdido la libertad que a tu albedrío niego.	
Imposible pensión a tu amor ruego, pues Venus en su lazo te ha cogido y es mucho de admirar que haya salido de la espuma del mar tan vivo fuego.	5
Arroyo eres ligero y así advierte que procuras morir acelerado siguiendo fiel de Venus la fortuna.	10
A donde ella nació verás tu muerte, y pues vas al amar ⁷⁴ tan arrojado, te servirá de túmulo su cuna.	

Desempeñose a gusto de todos Lisardo y luego tomó Nerencio otro papel, el cual era de Celio, y se lo envió a su asiento y él dijo así:

A un hombre que habiendo sido rico se quejaba de su miserable fortuna

Soneto

La riqueza gocé soberbio y loco
y la prosperidad me daba aliento,

Beltrán Martínez, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 1085-1116. Entiéndase que este real perulero es lo que pide que le paguen para rezar el rosario por alguien.

⁷³ En todos los ejemplares aparece la errata “caval”.

⁷⁴ Nótese el calambur “al amar”, “a la mar”.

Noche III

no temí de la rueda⁷⁵ el movimiento
teniendo su mudanza siempre en poco.
¡Oh infelice de mí! Pues ahora toco 5
sin alivio el pesar y el descontento
y como sirvo a todos de escarmiento
a cólera indignada me provoco.
No hacía caso ayer del que hoy quisiera.
Ayer quien hoy me deja me buscaba 10
y quien firme me amó ya me aborrece.
Pues escarmiente en mí la rica esfera,
porque si la riqueza se le acaba
todo trabajo es ya, todo perece.

Aplaudieron todos el discurso prudente de Celio y luego, tomando otro papel
Nerencio, se lo envió a Felicio, el cual dijo así:

A un galán que tenía su dama hechicera

Siguidillas

En seguidillas, Fabio,
diré prodigios
del amor de tu dama,
que es un hechizo.
De noche te visita 5
con grande esfuerzo
y aunque haga calor grande
no sale en cuerpo,⁷⁶
y desta acción arguyo
grande ignorancia, 10
pues quieres tú su cuerpo
más que su alma.
Tanto para sus ojos
tu amor ha sido
que por ir a mirarte 15
pierde el sentido.

⁷⁵ Se refiere a la rueda de la Fortuna: “diosa a quien atribuían el poder de mover de arriba a abajo a las cosas humanas a su arbitrio, teniendo dominio entre los hombres para darles todos los sucesos y acaescimientos prósperos y adversos, como riquezas, reinos y pobreza [...]. Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que están en ella, otros que van cayendo.” (Pérez de Moya, p. 429).

⁷⁶ La dama se describe en términos de bruja, que aparece fría y con el cuerpo cubierto y que es capaz de volar (verso 28). En la concepción sobre las brujas y la brujería era habitual la atribución de estas a volar por los aires en una sustancia diversa, en ocasiones incluso no corpórea (*vid.* Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1961, p. 143). Nunca salían “a cuerpo”, aunque hiciese calor, porque se untaban con ungüentos muy fríos de diversas sustancias: “Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos.” (Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza, 1997, p. 95).

Pues a tu amor se inclina,
justo es que adviertas
que hace muchas más formas
que no materias. 20
Adórala muy fino,
pues es bien claro
que por solo mirarte
la lleva el diablo.
Obediente la tienes, 25
-¡felice amante!-,
pues si la mandas algo
va por los aires.
Es pálida⁷⁷ y hermosa
por tu ventura, 30
mas en siendo de noche
luego se unta.
De tan pequeña forma
a verte llega
que si a deshora viene 35
la brujuleas.⁷⁸
En la ciudad la temen
a todas horas.
A unos toma de ojo⁷⁹
y a otros de bolsa. 40
Dila, Fabio, que baste
lo que ha rompido,
que morirá si acaso
pasa el Portillo.⁸⁰

⁷⁷ Así aparece en los originales. Sin embargo, la fe corrige “pulida” pero considero que tiene más sentido “pálida” para destacar el contraste con la negrura de su rostro cuando se “unta”, como era práctica habitual entre las brujas según se explica en la nota anterior.

⁷⁸ **brujulear:** “Adivinar, acechar, descubrir por indicios y conjeturas algún suceso o negocio que se está tratando.” (*D.A.*, s.v.). Juega con la expresión ya que la palabra tiene la misma raíz que “bruja”.

⁷⁹ **tomar de ojo:** Juego de palabras con la expresión “mal de ojo” y con el sentido del enamoramiento de *visum* o por la vista. Quiere decir que a algunos los engaña haciendo que se enamoren de ella a través de la contemplación de sus ojos con el único objeto de robarles (“tomarles la bolsa”) pero además, puesto que se trata de una bruja, es lógico que quien la mira tenga mala suerte pues les hecha mal del ojo. Otra posible interpretación sería considerar el significado de ojo como “malla de que se componen las redes” (*D.A.*, s.v.) y entonces se jugaría con el significado de “enamoramiento por la vista”, como si los atrapase con las redes de sus ojos y que a otros los atrapa por la bolsa (utilizando una bolsa en lugar de una red, esto es, robándoles o sacándoles dinero de la bolsa en la que lo guardan). Muy cercana también a la expresión “traer de ojo” que denota “que a alguno le observan los pasos que da, para aprovecharse de su descuido y prenderle, matarle o robarle.” (*D.A.*, s.v.).

⁸⁰ En el Portillo se situaba una de las puertas de la muralla de acceso a la ciudad de Zaragoza, como vimos en la *Noche I* (cfr. nota al pie 13). La condena de brujas y hechiceras dependía de la jurisdicción civil y de la Inquisición, que, en especial en las ciudades o en núcleos de población importantes, encarcelaba y juzgaba conjuntamente (a través de comisarios de ambos brazos de jurisprudencia) las penas a ejecutar en cada caso. En zonas rurales más alejadas de núcleos urbanos el proceso era más lento, ya que allí no solía intervenir la Inquisición, salvo en asuntos muy graves y a requerimiento (Ángel Gari Lacruz, “Variedad de competencias en el delito de Brujería en Aragón (1600-1650)”, *Argensola*, 85 (1978), pp. 204-206). Por tanto, se advierte a Fabia, se guarde de entrar en la ciudad (de romper o quebrar sus puertas o muros) ya que, una vez en la ciudad, su captura, condena y ejecución serían mucho más rápidas. El tribunal inquisitorial de Zaragoza juzgaba los delitos de las diócesis de esta ciudad, además de Huesca, Lérida, Jaca y Barbastro desde 1519 y el

Deja ya de quererla, 45
no hables a damas
que en probándolas algo
luego se abrasan.
Yo te advierto que vivas
con más cuidado, 50
porque a muchos los tiene
muy hechizados.

Solemnizose con risas el concepto chancero de Felicio y pasado el murmurio laudable en todos, tomó Nerencio el último papel y, siendo el mío, me lo invió a mi asiento con el paje y yo, pidiendo anticipado el perdón de sus faltas y paciencia de la prolijidad, dije:

A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio

Silva

Cuando el día a la noche aventajaba
y el sol luciente entraba
en el signo que a Hércules⁸¹ brñoso
en los argivos⁸² valles
mordió del pie furioso 5
en luchas de la Hidra⁸³

lugar elegido para los autos era La Seo o Nuestra Señora del Portillo (siempre dentro, fuera o a las puertas). La sede del Tribunal de la Inquisición estaba en la Aljafería. (*Gran enciclopedia aragonesa, op. cit., s.v. Inquisición, Tribunal del Santo Oficio de la*). Podría referirse también a que la bruja iría directamente al cadalso si salía por el Portillo hacia la Aljafería.

⁸¹ **Hércules:** Con la perífrasis “signo que a Hércules [...] mordió del pie furioso” alude al cangrejo que mordía el pie de Hércules mientras este luchaba con la Hidra de Lerna (*vid. infra* nota 83). Ese fue el segundo de los doce trabajos de Hércules (así se recoge en Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 2, traducción de M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985). De este modo se está refiriendo al signo zodiacal de Cáncer, que es el que rige en el momento en que se desarrolla la acción (entre el 22 de junio y el 22 de julio, como se localiza con la referencia posterior al contagio. En las descripciones astrológicas, el signo de Hércules formaba parte de las constelaciones fijas de estrellas que ocupaban la octava esfera (una de las partes en las que se dividía la bóveda celeste) (Lorenzo Ferrer Maldonado, *op. cit.*, pp. 18-20) y sus doce trabajos parecen referirse a los doce signos del zodiaco: “Macrobio quiere entender que Hércules sea el Sol y que las doce hazañas más celebradas tuyas sean los doce signos del Zodíaco, sobrepujados del Sol, pasando por ellos en un año.” (Pérez de Moya, p. 444) . En este caso, por tanto, el signo de Hércules hace referencia al signo estival de Cáncer y así nos sitúa el poema en el primer periodo veraniego (así lo hará explícito en el verso 479), en el que “el día a la noche aventaja” y en el que todos los campos están floridos pues ya ha pasado la primavera y el mes de mayo (verso 331).

⁸² **argivos:** “Lo perteneciente a la provincia de los Argivos, o pueblos de cierta parte de Acaya, y el natural dellos.” (*D.A., s.v.*). Lo natural de Argos, ciudad griega (*Diccionario Real Academia, s.v.*).

⁸³ **Hidra:** “Los poetas dicen que Hércules fue a Thesalia a librar aquella tierra de mucho daño que la serpiente Hidra hacía, que estaba en la laguna Lerneá, que tenía, según Naucrates, siete cabezas, y según Cenodoto, nueve, y según Heráclito, cincuenta. El cual, llegado a ella, echó mano a la espada y diole en el pescuezo de la una cabeza y cortósele; mas luego, en lugar de aquella le nacieron otras dos, Viendo esto Hércules, no quiso más pelear con el espada, y echando mano a su arco y flechas, tiróle una saeta en el derecho del corazón, y tras aquélla otras dos.” (Pérez de Moya, p. 446). Nótese

y después, por su aleve desacierto,
 siendo de Hércules muerto,
 fue de Venus honrado
 y en el octavo cielo trasladado,⁸⁴ 10
 se publicó la desventura grave
 del contagio temido⁸⁵
 en la augusta ciudad, y no creído
 de todos igualmente,
 aun mirando sus daños, 15
 atribuyendo a engaños
 verdaderas señales,
 poco temor a tan adversos males.
 Parte, pues, de nobleza temerosa
 se niega a los peligros 20
 y es hazaña forzosa,
 no entonces cobardía,
 porque el riesgo presente conocía,
 que en tales ocasiones,
 quien huye gana de valor blasones. 25
 La humildad y pobreza
 se vio en fatal tristeza
 pues, huyendo del fuego,
 daba en las llamas con pesar más vivo⁸⁶
 y su noticia entonces envidiaba 30
 el afecto y cuidado que mostraba
 su patria en el remedio

además la gran perífrasis gongorina para referirse al signo del Zodiaco. Es sin duda esta silva la manifestación más notable del gongorismo al que se afilia Matías de Aguirre.

⁸⁴ Según vimos, el signo de Hércules que recuerda su hazaña con la Hidra, por la gracia de Venus, es trasladado al octavo cielo, que se identifica con la octava esfera, una de las partes en las que se divide el universo y en el que se sitúan las constelaciones del zodiaco, que son, en la octava esfera o cielo, reflejos de la novena: “Siempre que se dize estar alguna constelación o Planeta en algún signo, se ha de entender en signo del Zodiaco de la nouena esfera, y no de la octaua esfera, la qual contiene un Zodiaco imaginado de doze signos, que son doze partes en las quales todo el Zodiaco se divide. [...] y por la mesma orden es el movimiento [...] del Zodiaco de la octaua esfera, porque se mueve al movimiento de la novena: y porque el movimiento veloz de la décima esfera mueue a la octaua y nona.” (Ferrer Maldonado, *op. cit.*, pp. 14-17).

⁸⁵ El riesgo grave de contagio de la ciudad de Zaragoza se divulgó mediante pregón municipal ya el 28 de junio de 1651 (*vid.* Jesús Maiso, *La peste aragonesa de 1648 a 1654*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982, p. 36). Es decir, la acción se sitúa entre el 22 de junio y el 22 julio, precisamente las fechas del signo de Cáncer.

⁸⁶ Ante la llegada de la peste, la nobleza y las clases acomodadas que tenían posibilidades huían de la ciudad, mientras los pobres y la gente humilde tenían que permanecer en ella. Como medidas para evitar el contagio se quemaban todas las ropas, muebles y utensilios o salas de las casas en las que había algún individuo afectado. Del mismo modo, como solución desinfectante en invierno se quemaba romero, enebro, sabina y pólvora y se rociaban las habitaciones con vinagre y agua (Maiso, *op. cit.*, pp. 24 y 98). Estos versos vienen a significar que los pobres que intentaban huir de estas prácticas crematorias acababan infectados y morían, terminando sus cadáveres también en el fuego. El destino para los muertos era o bien enterrarlos en fosas comunes muy profundas en zonas alejadas de las ciudades, o bien quemarlos (*ibid.*, p. 25). En cualquiera de los casos, era un remedio duro, pues los muertos no podían descansar en su patria, en el lugar en el que vivieron, pero no había otra solución para salvaguardar el daño de la enfermedad y el elevado riesgo de contagio. También podría estar jugando con la alusión al refrán de origen latino “huir del fuego y caer en las brasas” (“*De calcaria in carbonariam pervenire*” *apud* Jesús Cantera Ortiz, *op. cit.*, entrada 1214, p. 314).

que al daño se le debe.
 La pena a quejas lamentables mueve
 al ánimo afligido 35
 que de Altea⁸⁷ la industria no esperaba
 el curso de su vida
 por estar ya encendida
 la tea en fuego ardiente,
 término que la Parca diligente 40
 a su pena le puso sin que hubiera
 cristal deshecho, lastre de la hoguera.⁸⁸
 Por mi mal me obligaba mi obediencia
 a dejar en la pena mi contento
 considerando atento, 45
 ¡oh ciudad vitoriosa!,
 en mi contraria suerte
 que para mí no hay mal como el no verte.
 La ocasión apretaba
 aunque el daño adelante no pasaba, 50
 porque ya publicado
 se hizo el temor doblado
 y así, partí obediente,
 dejando a Venus y aspirando a Palas,
 cuando Apolo corrido⁸⁹ 55
 deja nuestro hemisferio obscurecido
 sin que la clara luna
 saliera a darle luz a mi fortuna.

⁸⁷ **Altea:** Esposa de Oeneo, rey de Calidonia y madre de Meleagro. “Cuentan los poetas que cuando nació, estaban las tres Hadas o Parcas sentadas al fuego torciendo estambre de su vida, las cuales un pequeño madero verde en el fuego poniendo, dijeron: Tanta será la vida deste niño cuanto dure este madero en quemarse. Acabando de hacer esto, las Parcas se fueron, el madero verde en el fuego dejando. Althea, madre de Meleagro, que las oía, apresuradamente se levantó, y apagando el fuego del fatal tizón, en secreta parte con diligencia guardó, como cosa en que la vida de su amado hijo consistía. [...] [Por causa de unas luchas con dos hermanos de Altea que fueron asesinados por Meleagro], Althea dio grandes voces y por vengar la vida de los hermanos, quiso echar el tizón que guardado tenía en el fuego; mas todavía antes de echarlo estaba confusa, como la nave combatida de contrarios vientos, que no sabe a qué parte se inclinar; desta manera, Althea, a las veces metiendo el tizón en el fuego y otras tantas tirándole, hasta que todavía afirmándose en lo peor, queriendo ser más vengativa hermana que piadosa madre, echó el fatal tizón al fuego, por lo cual Meleagro, su hijo, poco a poco enflaqueciendo, espiró.” (Pérez de Moya, pp. 582-583). El dolor y la disyuntiva de Altea simboliza el sufrimiento que producía la quema de cadáveres en la ciudad.

⁸⁸ El fuerte hipérbaton de estos versos dificulta la comprensión. Entiéndase, siguiendo la metáfora de la historia de Altea, que el destino hace que no haya ninguna solución para evitar la hoguera, idea expresada a través de la metáfora gongorina de los cristales (agua) que deshagan o apaguen el fuego. El orden sintáctico lógico sería: “El ánimo afligido de Altea a quejas lamentables mueve, que el curso de su vida [la de su hijo] no esperaba, por estar ya encendida la tea en fuego ardiente, término que la Parca diligente le puso, lastre de la hoguera, sin que hubiera cristal deshecho”.

⁸⁹ Metáforas mitológicas frecuentes en el lenguaje gongorino. Apolo, como ya venimos viendo, se identifica con el sol. Venus es la oposición de Palas. La primera simboliza el ocio, el deseo; la segunda la sabiduría y la prudencia. Así Palas Atenea (uno de los nombres con que se designa a la diosa Minerva) es considerada como diosa de muchas artes y de la sabiduría, además de hermana de Marte, dios de la guerra: “y así difiere Pallas de Marsa, en que por el uno entienden la sabiduría y por el otro el esfuerzo.”. El vocabulario y las imágenes, además de otras muchas figuras retóricas han sido estudiadas en comparación con las *Soledades* de Góngora por Aurora Egido en su libro *La poesía aragonesa* (op. cit., pp. 233-246)

Noche III

Por obscuro camino
seguía mi destino, 60
montes haciendo llanos un Pegaso
que sin alas volaba con el paso.
La hija del dios ciego⁹⁰
acompañome fiel en mi jornada,
pues fue luego acabada 65
que llegué a la quietud o inquietud fiera
de una posada que de todos era.
Pasé el sol y a la tarde
desamparé este sitio, no cobarde,
y en el camino en sombras, indeciso, 70
por nuncio de mi mal tuve un aviso
que mi patria celosa,⁹¹
y aún algo temerosa
del contagioso daño,
cerró la puerta a mi esperanza justa; 75
y, el paso detenido,
albergue me dio un monte divertido,
que si a cuidado fuera,
aun el monte quizá no me admitiera.
A quietud el cansancio me obligaba 80
disolviendo el cuidado del discurso
y la lealtad de mi alazán brioso
me obliga a no prender sus arrogancias
en leño no limado
y así, alivié fatigas al cuidado. 85
Radiante el sol en el oriente estaba,
Lampo y Faetón⁹² mordiendo el claro freno
no para sujeción, sí para adorno
de sus erguidos cuellos,
cuando mis ojos, abrasados de ellos, 90
la pestaña rompían fatigados
en rústicos collados,
lecho paciente y duro,
mas por la soledad mejor seguro
que el habitado pueblo, receloso 95
del daño contagioso
ya de España vecino,
por celestial destino
habitante en su tierra,
mezclado siempre con el hambre y guerra. 100
Descubrí la campaña en prados de oro
y desamparé el lecho bien dormido

⁹⁰ Se refiere a la noche como hija de Cupido, dios ciego (cfr. nota al verso 1523 de *La industria contra el peligro*).

⁹¹ Se refiere a Calatayud, lugar de nacimiento de Matías de Aguirre.

⁹² **Lampo y Faetón:** Son los caballos que tiran del carro del sol, que eran para Homero solo dos: “Este carro del sol, según Ovidio [...], era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón. Homero le da solos dos caballos, llamados Lampo y Phaetón.” (Pérez de Moya, p. 237).

sin que me molestara
 la forzosa pensión de mi vestido,
 que del llanto crecido 105
 que una vejez causaba
 por el amor a Aurora,⁹³
 húmedo se aspiraba
 y a los rayos de Febo se enjugaba
 con el vapor caliente 110
 que rojas nubes tributó al oriente.
 Nunca el fragoso sitio
 del aladro⁹⁴ torcido sufrió el peso,
 labores despreció dando en tributo
 de su tosca rudeza 115
 del astuto conejo la cabeza;
 Nunca el dorado fruto⁹⁵
 ni la hermosa manzana
 de Hipómenes, adbitrio prodigioso
 de Venus ayudado 120
 con el color dorado,
 suspensión de la planta
 de la ligera y bárbara Atalanta.⁹⁶
 Sí la montaña dura
 de Adonis⁹⁷ encubría⁹⁸ 125
 el matador valiente
 a quien Marte inclinó celoso y fiero
 por su fineza ardiente,
 no Venus, si viniera
 a darle aquí favor, el pie se hiriera 130
 en espinas de rosas no teñidas,
 sí en algún risco del cristal limado
 que suspendiera el curso a su cuidado;
 sí también en prisión de pedernales
 volantes escuadrones sustentaba, 135
 que, sin temer sus males,
 su orgullo altivo la prisión dejaba,
 y elevándose al viento,
 Ícaros en el riesgo, no en la cera,
 un ruidoso instrumento 140

⁹³ Con la perífrasis mitológica señala que su ropa está empapada por el rocío, que es el llanto que Aurora derrama por su anciano marido Titón (*vid. supra* nota al pie 45), y que se secará con los cálidos rayos del sol (Febo).

⁹⁴ **aladro:** “Lo mismo que arado. Es voz baxa usada en Aragón.” (*D.A.*, s.v.).

⁹⁵ Sobreentiéndase el verbo elidido “sufrió”.

⁹⁶ **Hipómenes-Atalanta:** La historia de Atalanta, que retó al que quisiera casarse con ella a vencerla en una carrera ya la comentamos a propósito del verso 494 de *El engaño en el vestido* (Pérez de Moya, pp. 622-623).

⁹⁷ La fábula de Adonis a la que se hace referencia ya ha sido relatada con anterioridad (*vid. supra* nota al pie 20) y vuelve a hacer referencia aquí al jabalí “matador valiente” que acaba con la vida de Adonis. Su sangre será la que tiña las rosas cuyas espinas no hieren los pies de Venus sino algún pedrusco afilado por la erosión de la lluvia (“algún risco del cristal limado”). Nótese la dificultad de un lenguaje tan puramente gongorino.

⁹⁸ En todos los ejemplares aparece erróneamente “encumbria”, variante no registrada.

Noche III

con pelotas de plomo derretido
les quemaba las alas atrevido
y en duros pedernales
la muerte hallaban que Ícaro en cristales.⁹⁹
También consume el oso 145
el treudo de la peña
y con rizada greña,
cuando desprevenido,
juguetonas las manos, alto el pelo,
cerril la planta, el cuello con arrugas, 150
el plomo mortal ruido,
saeta poco aguda pero ardiente
se avecina a su pecho,
siendo a su herida el risco mortal lecho.
El sitio inhabitable 155
vencí con pie seguro
rompiendo con la industria el tosco muro
de la sierra florida,
y al descender la cumbre el paso breve,
un arroyo se mueve 160
perezoso en su asiento
y con el paso de cristal sonoro
olmos abraza que robustos besa,
guijas¹⁰⁰ de cristal pisa
en su senda süave. 165
Seguí su orgullo grave
hasta un pedroso paso
donde con el pie escaso
el correr recelaba,
al riesgo se arrojaba, 170
y a veces se volvía
porque aún allí temía
su forzoso despeño,
justa desdicha a su escusado empeño.
Precipitose al valle; 175
ya sin reparo alguno
iba ligero lisonjeando sendas,
admitiendo otras fuentes
que ya le veneraban
y por rey de sus ondas le aclamaban. 180
Viéndose, pues, rodeado
y de tantos cristales lisonjeado,
soberbio le miraba

⁹⁹ Sobreentiéndase “hallaban la misma muerte que Ícaro en cristales”, refiriéndose a la fábula de Ícaro relatada en la misma *Navidad* en la *Noche segunda*. Los que encuentran la muerte son los “volantes escuadrones” (verso 135) de aves que hay en el monte y que echan a volar cuando son disparadas por los cazadores con las “pelotas de plomo derretido” (v. 141) de su escopeta (“un ruidoso instrumento”, verso 140). La misma metáfora del plomo para las escopetas se repite en la caza del oso de los versos siguientes (v. 151).

¹⁰⁰ **guijas**: “La piedra pelada, que se cría ordinariamente en las riberas de los ríos o arroyos.” (*D.A.*, s.v.).

Noche III

y no de su principio se acordaba,
que quien humilde nace, 185
si ocupa puestos, muy soberbio se hace.
Altivo en ira suma
riscos formaba de erizada espuma,
y para más anhelo,
flechas de plata le tiraba al cielo. 190
Ambicioso corría
más de lo que su furia requería,
y de mí retirado,
le vi desde un collado
que en un río ruidoso, 195
-hijo ya de Neptuno proceloso-¹⁰¹
halló su ruina, y porque más me asombre,
donde pierde la vida pierde el nombre.
Ya lo¹⁰² vi despojado
de su cristal soberbio y alterado, 200
ya su altivez se pierde,
que es justo que se acuerde
quien aprisa ha subido
del origen humilde que ha nacido,
porque si no, como subió violento, 205
tendrá poca firmeza en el aumento.¹⁰³
Discurrí la montaña
que al más astuto engaña
en diferentes pasos,
cuando un tosco sonido 210
me da esperanza firme
por tan de cerca oído,
con posesión de mi camino cierto
que con sus golpes me asegura el puerto.
El can enfurecido 215
voces levanta al viento
y ocupa el instrumento,
campana no pesada
que de lana pendiente
por todo el prado en la quietud se siente.¹⁰⁴ 220
Miré el rústico traje
en el corvo cayado,
en un joven caudillo de su armada,
rojo el pelo, el vestido
no a su cuerpo ceñido, 225

¹⁰¹ **hijo de Neptuno proceloso:** Neptuno era el dios del mar, hermano de Júpiter al que se le atribuyen muchos hijos que son todas las aguas: “a lo que de agua se engendraba llamaban hijos de Neptuno.” (Pérez de Moya, p. 165). **proceloso:** “Lo que frecuentemente padece tempestades y tormentas.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁰² En los originales aparece “la”, que claramente debe ser una errata ya que se refiere al arroyo.

¹⁰³ La soberbia, como la de Polifemo, es también un tema recurrente en Aguirre, en especial en los pasajes en los que se sirve de un lenguaje más gongorino.

¹⁰⁴ Presta atención en estos versos a los sonidos de la naturaleza. El ladrido del perro se sobrepone al sonido de los cencerros de las ovejas.

Noche III

antes franco por dicha de su estrella;
el rostro pardo, ya del sol tostado,
tosca la mano mas el pie ligero;
el lenguaje grosero,
aunque cortés a su intención sencilla, 230
a mi vista se humilla
con generosa oferta
de lo que allí llevaba
por regalo a la vida que pasaba
con quietud y sosiego 235
sin ambición alguna,
dicha feliz de la menor fortuna,
pues intentando usar de sus rigores,
hace a la vida de un pastor favores
que reina en los collados 240
sin ambición, lisonjas y cuidados.
La noticia le ruego al paso errante,¹⁰⁵
y la admiración muda
en su rostro miraba
y en la misma respuesta se turbaba. 245
Venció al encogimiento el tosco estilo
y el camino me amostra¹⁰⁶
con señas mal habladas,
mas de mí nunca fueron admiradas,
que quien menos de hablar tiene noticia 250
es el que vive con menor malicia.
A mis dudas repiten sus verdades
la razón, por vencer dificultades
de mi poca noticia, y obligado,
perdió temor de pérdida el cuidado.¹⁰⁷ 255
Habiendo, pues, sus dichos aprendido,
me mostré agradecido
con víctima que le hice de un escudo¹⁰⁸
que por armas llevaba y por blasones,
y como me venció con sus razones, 260
después de estar vencido y él glorioso,
quise darle las armas generoso.
Despidime dejando
triste ya a Pan, no en Marte traducido,¹⁰⁹

¹⁰⁵ La imagen del pastor feliz (asociado al tópico de la alabanza de aldea de los versos anteriores) y sin ambición, que contrasta con la anteriormente descrita soberbia del arroyo, está presente también en Góngora. A este pastor le pide el poeta, perdido por el monte, que le indique el camino.

¹⁰⁶ En los ejemplares manejados aparece “arostra”, variante no documentada, por lo que debe tratarse de una errata. La enmienda propuesta es “amostar”, variante lingüística utilizada por Aguirre (*vid. El engaño en el vestido*, nota al verso 485), puesto que debe entenderse que el pastor le muestra el camino con señas mal habladas.

¹⁰⁷ Es decir, la preocupación que le causa el temor de perderse se desvanece gracias a las indicaciones del pastor.

¹⁰⁸ Por “víctima” debe entenderse la ofrenda que le hace de un escudo. En los versos siguientes compara el encuentro con un torneo.

Noche III

aunque le dejé armado	265
por el favor debido,	
nunca dél esperado,	
que aquel que no pretende los favores	
los consigue mayores,	
y el que con ambición los solicita	270
con el mismo deseo se los quita.	
Rato, pues, melancólico esperaba	
el prudente cabrero	
por el gozo pasado,	
que está experimentado,	275
que es el propio contento	
el agüero más fiel del sentimiento.	
La pena conocí que en sí mostraba	
y, apesarado, a veces lo miraba	
del de plata favor liberal treudo,	280
porque no recibido,	
no le fuera pesar verme perdido, ¹¹⁰	
que de aquel que a una ausencia se condena	
es alivio el agravio, el favor, pena.	
Negueme a su deseo	285
por mi empeño forzoso	
y del monte empinado y carrascoso	
desciendo al rico valle donde veo	
su verdad bien fundada.	
Del tosco labrador la mies dorada	290
al paso me salía	
y la confusa senda me encubría. ¹¹¹	
Trilló la espiga el hierro bien limado	
de mi alazán bríoso.	
Disminuyó el provecho	295
del agrícola escultor siempre sudado	
por su oficio cansado,	
mas no con daño de su fruto grave,	
sino forzoso a quien el paso sabe.	
Oí los que cortaban	300
el dorado tributo de la tierra	
con media luna de acerada sierra,	
la mano bien guardada,	
de dura piel vestida	
y de tosca costura defendida.	305
Las puertas, pues, de Jano ¹¹² miré abiertas	

¹⁰⁹ **Pan traducido en Marte:** Pan es el dios de la Arcadia. Con su nombre designa al mancebo pastor del que se está despidiendo y al que le ha dado con anterioridad un escudo, de ahí la alusión a que no se ha traducido del todo en Marte, dios de la guerra (jugando con la polisemia de escudo). Este verso recuerda mucho a los versos 233-234 de la *Soledad I*, como señala Aurora Egido: “se despide después del mancebo que le señala el camino «con señas mal habladas», que nos lleva a [...] «bajaba entre sí el joven admirado/ armando a Pan, o semicapro a Marte».” (*La poesía..., op. cit.*, p. 239).

¹¹⁰ Se refiere a que se muestra apesadumbrado por el regalo de la moneda que le ha dado. Sin dicha dádiva ni le hubiese importado que se hubiese perdido.

¹¹¹ Nuevamente en todos los ejemplares se repite la errata “encubría” (cfr. *supra* nota al pie 89).

en sus ánimos todos
 y con corteses modos
 la paz solicité, y muy tranquilos,
 del acero los filos 310
 dejan en césped duro a su reposo
 y a Baco lo rodean,
 que con rústica envidia lo desean.
 La leche congelada
 con el molde de mimbres bien salada 315
 y por lo antiguo dura,
 apetito feliz les asegura,
 y viendo su mudanza,
 seguí el camino antipocado¹¹³ de ellos,
 aunque bien conocía 320
 según atento sus acciones veía,¹¹⁴
 que a Baco por su parte
 con sus guerras lo harían el dios Marte.
 Errante el paso violentaba Febo
 con el calor ardiente, 325
 habiéndose ausentado del oriente
 tres horas en el día,
 cuando una vaquería
 subía a la alta peña
 a repelar la corta y verde greña 330
 que el mayo le dio en feudo bien florido
 al campo alegre, al monte más subido.
 Entre las vacas, pues, muchos había
 robadores de Europa¹¹⁵

¹¹² **Jano:** “Iano fue un hombre el más excelente entre los aruncos y más antiguo rey de Italia, [...] y el que comenzó a hacer templos en honor de los dioses, y ordenó el modo de los sacrificios, en donde después fue adorado por Dios y como hallador de los sacrificios usaban los romanos, que jamás hacían sacrificio a los dioses que primero no llamasen o invocasen a Iano [...], y por esto mismo le sacrificaron el primer mes del año [...]. Iano estaba de continuo en la puerta del cielo, de modo que no podían los ruegos y preces de los mortales pasar a otros dioses si Iano no les concedía la entrada, y por esto le dijeron Iano, de *ianua*, que quiere decir puerta.” (Pérez de Moya, p. 323). Hace referencia a que ve ánimo belicoso en los segadores pues, el templo de Jano en Roma, mantenía abiertas sus puertas en tiempo de guerra para pedir la paz, y cerradas en tiempo de paz: “Era asimismo tenido Iano por dios de la guerra y de la paz; y estas dos cosas tenían estar en su mano, y a este fin edificó Numa Pompilio en Roma un templo a Iano. Y cuando se determinaba en el Senado tener guerra, un cónsul abría las puertas deste templo, y estaban abiertas mientras la guerra duraba, y esto era por dar buen agüero a los que hacían la guerra, para la vuelta. Y cuando estaban cerradas era señal de paz, denotando por ello que la guerra estaba encerrada y presa en aquel templo.” (*ibid.*, pp. 325-326). Como sucedía con el caso de Juno, en los originales aparece “Tano”, aunque la fe corrige esta errata, lo que revela que quizá dicha errata se deba a un desgaste del tipo “I” en la línea inferior, lo que provoca que en todos los ejemplares se lea “T” en lugar de la “I” latina etimológica.

¹¹³ **antipocado:** de **antipocar:** “Por translación vale volver de nuevo a hacer alguna cosa, que es, o parece ser de la obligación de alguno, la qual en muchos días no se había hecho y estaba suspensa. Es usado en Aragón, aunque es término bajo.” (*D.A.*, s.v.).

¹¹⁴ “veía” debe diptongar. Caso de sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico.

¹¹⁵ **Robadores de Europa:** “Los toros le asustan y se retira. [...] Inevitable alusión al mito de Júpiter”. (Aurora Egido, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 240). Europa era hija del rey Agenor. Se enamoró de ella Júpiter quien “mandó a Mercurio que fuese a la tierra de Phenicia, y llevase las vacas del rey Agenor cerca de la ribera, a un lugar donde Europa, con otras doncellas, solía ir a holgar; lo cual hecho, [...] Iúpiter mudose en un hermoso y blanco toro, y juntose con las vacas. Europa, admirada de

con gala y bazarria,	335
trepando pedernales	
y se iban allegando a los cristales	
para templar el fuego,	
imitación de Júpiter ¹¹⁶ tirano	
que al mar se arroja en sus pasiones ciego	340
con su prenda querida,	
que de una punta de su frente asida	
olas pasaba de temores llena,	
llorando siempre la perdida arena.	
Destos, pues, no en lo manso imitadores	345
de Júpiter mudado,	
me aparté con cuidado	
y de lejos miraba,	
que el albergue seguro me ofrecía	
una vecina aldea	350
noble y antigua, aunque de gente poca	
en su sitio habitada.	
Al término llegué de mi jornada	
del sol algo ofendido,	
mas estuvo a mi fuego prevenido	355
un blanco vidrio ¹¹⁷ helado,	
favor entonces frío y estimado.	
Por mi cansacio ¹¹⁸ Letes me convida	
a un lecho diligente	
con ostentosa gala, no decente	360
a la sencilla aldea,	
sí al palacio en torreones levantado, ¹¹⁹	
de cruces todo armado,	
laureles de su dueño.	
Dejé la holanda y me aparté del sueño	365
cuando perdiendo el sol lucientes rayos	

la belleza del toro, llegábase a él , y aunque le parece manso; tiene miedo; mas poco a poco, perdiendo el temor, comenzó a regalarle y a ponerle flores en la cabeza. El toro muy humilde, lamíale las manos y jugaba con ella; la doncella perdiendo del todo el miedo, subióse sobre él. El toro, viéndola sobre sí, vase poco a poco hacia el mar. Cuando Europa se sintió dentro del agua, hubo miedo, y por no caer asíse fuertemente de los cuernos; y así, llena de Pavor, fue llevada a Creta, en donde tornándose Iúpiter en su primera figura, y conociéndola, se hizo preñada de Míno; después parió otros. Y por eterna memoria desta doncella se llamó la tercera parte del mundo Europa.” (Pérez de Moya, pp. 554). El verso está copiado literalmente de las *Soledades* de Góngora.

¹¹⁶ Se refiere, siguiendo con la imagen de Júpiter para designar a los toros, a los cuernos con los que se solía representar a este dios: “Pintaban a Iúpiter unas veces sin orejas y otras con ellas; otras con tres ojos; otras como carnero, o con cuernos de carnero; dedicáronle el águila y traíala por divisa, y servíale para subirle rayos de los que hacía Vulcano.” (Pérez de Moya, p. 134). Los toros se acercan al agua a beber, al igual que Júpiter se arrojó al agua del mar cuando raptó a Europa (“su prenda querida”, v. 341) que se agarró de sus cuernos llorando por la arena de la playa en la que había sido raptada.

¹¹⁷ **vidrio:** “Lo mismo que vidrio.” (*D.A.*, s.v.).

¹¹⁸ **cansacio:** Así en todos los ejemplares. Variante no recogida en *D.A.* pero sí en *CORDE*, en donde se señala su aparición en obras como el *Quijote* de Avellaneda.

¹¹⁹ Entiéndase “Letes me convida no a la sencilla aldea decente, sí al palacio en torreones levantado”, es decir, a un lecho cuya gala no es propia de una aldea sino de un palacio. “Torreones” también presenta sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico.

Noche III

dispara los reflejos con desmayos,
madejas refulgentes
que Pirois y Aetón¹²⁰ rigen valientes. 370
Delicia a mi paseo
de Flora alegre imperio me ofrecía
con bien florido aseo,
vestido todo de jazmines castos
en una estirpe fría,
fuente más lisonjera 375
que arroyo fue callado:
su pureza nacía
competidora de la luz del día.
La rosa, guarnecida de guirnaldas
con el pie de esmeraldas, 380
el rostro de rubíes
y las hojas de hermosos carmesíes,
con rico broche de oro
su belleza ostentaba con decoro
por su propincuo ocaso 385
que le ofrecía término a su paso,
pues siempre la hermosura
está segura cuando poco dura.
El clavel encarnado,
príncipe de las flores en el prado, 390
con matices de plata
se corona ostentoso de escarlata
y en fragantes olores
de aromas superiores
a la rosa requiebra 395
y su hermosura cándida celebra,
pero también atento
admira sin amar aquel portento,
pues el cielo constante
dice a su pompa hermosa 400
que ha de estar, para pena de su vida,
ya deshojada cuando aún no nacida.
Pues ¿quien con la belleza se divierte
si contempla la muerte?
¿Quién puede amar si ve que la hermosura 405
es flor que poco dura
inconstante e impía,
que nace y muere en término de un día?
También las blancas rosas vi plateadas¹²¹
que de sangre de Adonis se escaparon 410
y apartadas miraron
el mortal sufrimiento,

¹²⁰ **Pirois y Aetón:** Nombres de dos de los cuatro caballos que según Ovidio tiraban del carro del sol.
Vid. supra nota al pie 87.

¹²¹ Sinéresis habitual en el grupo vocálico “ea”. En estos versos vuelve a repetirse la referencia mitológica de la muerte de Adonis “vencido del feroz y liso diente” del jabalí.

que por no estar atento
 al consejo prudente,
 vencido del feroz y liso diente 415
 entre las venenosas puntas frías
 que con el licor matan,
 se quedó amante muerto
 con celoso concierto
 de Prosepina,¹²² diosa 420
 que el tributo pagó de enamorada
 en lo que fue robada
 con industria mañosa,
 treudo perpetuo de la que es hermosa.
 Divertía la vista en la campaña 425
 florida aunque con fruto sazonado;
 desamparé un nogal tosco arrugado
 que en el viento crecido,
 del pájaro cantor inculto nido
 entonces encubría¹²³ 430
 y con el ruido rígido impedía
 tal vez del jilguerillo los acentos,
 que con la verde rama hacen los vientos.
 No de Arión¹²⁴ la fortuna este alcanzaba
 en la música dulce que tocaba, 435
 pues delfines los troncos
 tal vez no le impedían por su suerte
 la descuidada muerte,
 ¡oh prisión muy estrecha!,
 pues el saber a muchos no aprovecha 440
 porque no hay dicha alguna
 si no está favorable la fortuna.
 Las bisagras atónito miraba
 que al palacio suspenden la caída
 con bien formados Titanes¹²⁵ que vida 445

¹²² **Prosepina o Proserpina:** “Era Prosérpina una deesa entre los gentiles, hija de Iúpiter y de Ceres, que según Ovidio, significaba tres cosas: las simientes o mieses; la Luna; y la reina de los infiernos. [...] Del cómo la robó Plutón escriben los poetas que considerando que todas las deesas rehusaban de recibirle por marido, así por su fealdad como por la escuridad de su reino, subió en un carro [...] y llegando a una floresta de arboleda muy hermosa, en donde a la sazón Prosérpina estaba holgando, cogiendo flores en compañía de otras vírgines, la cual, como a las demás excediese en gentileza de cuerpo y hermosura, vista de Plutón, enamorándose della y tomándola súbitamente de sobresalto, la llevó consigo.” (Pérez de Moya, pp. 187-188).

¹²³ Al igual que en ocasiones anteriores, errata sistemática en los originales (“encubría”).

¹²⁴ **Arión:** “Desta Isla de Lesbos, y desta ciudad, fue natural Arion, insigne Poeta lyrico, y músico aventajadissimo. [...] se partió para Italia, donde ganó a su arte innumerable tesoro, y bolviendo con su riqueza a embarcarse a Lesbos, los marineros que le traían en su Navío, dieron orden de matarle y quedarse con lo que traía. Y viéndolos determinados, y resueltos, y que sus ruegos y peticiones podían tan poco con ellos, para ablandar su dureza, pidioles de merced, que ya que le querían quitar la vida, que antes que le lançassen en la mar, le dexassen tañer vn poco su instrumento, y cantar una canción triste y fúnebre, como el Cisne cuando muere. Y siéndole concedido, tomó su cítara, y començando a cantar, se arrojó con ella al mar: y luego un Delfin, que estaba atento a su canto, le recibió sobre sí y le llevó al puerto deseado, assí lo dize San Agustín.” (Vitoria, *op. cit.*, p. 242).

¹²⁵ **Titanes:** “Cuenta Ovidio, que los Titanos o Gigantes, que tenían los pies de serpientes, desearon subir a los reinos celestiales, por echar de allí a Iúpiter y a los demás dioses, y para ponello por obra

le faltaba tan solo a su modelo
 para escalar segunda vez el cielo.
 No el Osa les faltara
 ni el Olimpo y Pelión¹²⁶ en su distrito
 para juntar con su violencia rara, 450
 mas tampoco castigo a su delito
 de rayo disparado
 por Júpiter valiente y enojado.
 Sin duda que miraron no advertidos
 los gigantes más fieros a Medusa¹²⁷ 455
 en este sitio ameno y deleitoso,
 pues en piedra quedaron convertidos,
 que el arte no pudiera misterioso
 formar tanta fiereza
 con la aprendida y natural destreza. 460
 La del sueño consorte, pues, llegada,
 y la fatal esfinge de la vida,¹²⁸
 desamparé la estancia enarbolada
 y la estación de Dafne¹²⁹ bien florida
 cuando el nogal cubierto,¹³⁰ no de holanda 465

amontonaron montes unos sobre otros; conviene a saber: el monte Osa sobre el monte Pelión, y sobre estos pusieron el monte Olimpo, hasta que con ellos llegaron a las estrellas, para después prender a todos los dioses y echarlos de sus aposentos. Entonces Júpiter, indignado de tan gran soberbia, arrojó un rayo del cielo, con que hirió a estos Gigantes, y abriendo la tierra, los puso debajo de ella, poniéndoles encima unos grandes y pesados montes; mas de la sangre de ellos caliente, mezclada con la tierra, se engendraron otros, y por esto se dice gigante, que es el nombre griego, que quiere decir nacido de la tierra. Gigante también quiere decir disforme y fuerte más que los otros.” (Pérez de Moya, pp. 140-141). Se usa aquí para designar a los montes que va observando en su paseo a los que compara con los empleados por los titanes en su lucha contra los dioses (las “bisagras” que unen cielo y tierra).

¹²⁶ Osa, Olimpo y Pelión son los nombres de los montes que pusieron los Titanes. Véase la nota anterior.

¹²⁷ Los gigantes de piedra son los montes, convertidos por Medusa (*vid. Noche II*, nota al pie 152), como fue el caso de Atlante a quien Perseo, mostrándole la cabeza que había cortado de la Medusa, convirtió en “un alto monte de su mismo nombre [...] que era tan grande “que sustentaba los cielos sobre sus hombros.” (Pérez de Moya, p. 503).

¹²⁸ La consorte o esposa del sueño es tradicionalmente considerada Pasitea, una de las tres Gracias: “Queriendo los antiguos exhortar a los homnres a que tuviesen entre si Amor, Paz y Amistad, inventaron una deesa en figura de tres doncellas, asidas de las manos las unas de las otras, todas desnudas, que se estaban riyendo. [...] Pasythea, que otros dicen Aglaia, y Euphrosyne y Acgialis; decían proceder dellas las riquezas y sosiego y descanso de los hombres.” (Pérez de Moya, p. 424). Pasitea se identifica con el descanso, la tranquilidad o las horas: “[...] atestigua Meleagro en este verso: *Pues son tres las Gracias, tres las Horas, benévolas doncellas.* [...] (Comite, *Mitología, op. cit.*, p. 304). Las Gracias unas veces se identifican con las Horas y otras se diferencian pero siempre van unidas (*ibid.*, p. 307). La hora del sueño y del descanso se identifican en muchos poetas con Pasitea, esposa del Sueño: “¡Oh, sueño venturoso,/ ven ya, ven dulce amor de Pasitea,/ a quien rendirse de tu amor desea!” (Fernando de Herrera, *Poesías*, M^a Teresa Tuestes (ed.), Barcelona, Planeta, 1986, p. 108). El sueño se asocia también indisolublemente a la vida, por el obligado descanso. Se alude a él con otra metáfora mitológica, la de la Esfinge: “este monstruo tenía la cabeza y pechos de mujer, la voz humana, la cola de dragón, alas de ave y uñas de león.” (Pérez de Moya, p. 594). La Esfinge proponía enigmas y se la condenó a morir cuando alguno los descifrase. Su relación con lo enigmático, hace que se califique al descanso y al sueño con la esfinge, por la misteriosa necesidad que de ellos tienen los seres humanos.

¹²⁹ **Estación de Dafne:** Entiéndase por estación “estancia, sitio, lugar señalado para algún fin o efecto” (*D.A., s.v.*). Dafne es el laurel o árbol en el que ha encontrado cobijo para dormir.

con flamencas labores,
sí de lino delgado,
de la misma familia trebajados,
me ofrece cena suave
con una sencilla ave 470
cándida y no ambiciosa
que doméstica cría
sin pesquisar montañas cada día.
El agua limpia y pura
no la bruñida plata me asegura, 475
sino el vidro curioso a mi deseo
que con la misma pena da recreo.
De esta vista agradado,
pasé de julio diez ardientes días
y ya deseando¹³¹ estaba 480
mirar lo que la suerte me negaba,
que siempre es deseado
lo que está más vedado.
Ver mi patria quería,
que ya benigna se mostraba a veces, 485
e, informado que abría
a sus hijos la puerta,
quise mirarla a mi deseo abierta.
Por librarme del sol busqué la noche
y, de la luna no favorecido, 490
discurrí la campaña
escalando confuso una montaña
que de encinas umbrosas asistida
rasgos tiraba con la rama herida
del borrascoso y rimbombante acento, 495
trompa del monte, bucina¹³² del viento,
que de un cetro alentado
peñas rompiendo visitó al collado.
Errante el paso a la cerviz del monte,
peligroso destino de Aqueronte,¹³³ 500
aunque no de cristales,
de duros pedernales
que del tiempo labrados
no están caídos cuando están pisados;
Sísifo,¹³⁴ aunque sin culpa, parecía 505

¹³⁰ Hace referencia a la mesa de nogal que se encuentra cubierta con manteles humildes de lino.

¹³¹ Sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico.

¹³² **bucina:** Variación vocálica de “bocina” término muy utilizado en el lenguaje gongorino.

¹³³ **Aqueronte o Acheronte:** “Opinión fue de Platón que las ánimas, después que se apartaban de los cuerpos, iban a un lugar no conocido debajo de la tierra, donde estaba el reino de Plutón, y que antes que a los palacios llegasen, habían de pasar por un río llamado Acheronte [...]. Es su agua muy desabrida. Fingen ser viejo, aunque robusto y feroz, y andar vestido de negro y sucio.” (Pérez de Moya, p. 629). Vale aquí por camino lleno de piedras en lugar de río, como explica en el siguiente verso, que es Aqueronte (río), “aunque no de cristales”.

¹³⁴ **Sísifo:** “Escriben deste que Iúpiter llevó a Aegina, hija de Asopo, a un lugar que llaman Phliunte, para della se aprovechar, a la cual, buscando Asopo, no sólo Sísypho le dijo dónde estaba, mas aún le

y sin pesada y tosca pesadumbre,
 subiendo la alta y carrascosa cumbre
 cuyas verdes alfombras
 cobran negros matices de las sombras;
 pasos perdidos mucho rato diera 510
 si una tropa de reses no saliera
 a encontrarme en el monte
 que era estación primera de Faetonte,
 guiada de pastores cuidadosos
 que pierden de la noche los reposos 515
 por mudar el ganado
 a sitio acomodado.
 Saludado fui de ellos
 con el sencillo modo
 y el indignado perro, 520
 acompañando al rústico cencerro,
 surge la voz, furioso,
 respondiendo a su acento riguroso
 la enamorada ninfa de Narciso¹³⁵
 que sujetarse quiso 525
 a aquella beldad luego acabada
 que en una fuente se miró admirada.
 Para acierto seguro del camino
 pidí un joven de tantos que regían
 la lana no cortada 530
 para la ahuja¹³⁶ de Aracnes¹³⁷ escusada

declaró el agravio que le había hecho Iúpiter. Asopo entonces, por certificarse del caso, fue allá; Iúpiter, entendiéndolo, por no ser tomado por el hurto en las manos, convirtió a Aegina en un alto monte de su mismo nombre, y a Sísypho dióle que subiese una grande piedra a costas el monte arriba desde los infiernos, y que llegando a la cumbre se volviese hasta la raíz del monte, no pudiendo esto ningunas fuerzas impedirlo, y así volvía luego por ella, y ésta es su perpetua pena en culpa de su pecado.” (Pérez de Moya, p. 569).

¹³⁵ **Narciso:** “Siendo ya mozo y adornado de grande hermosura de rostro, fue amado de muchas dueñas y ninfas, y principalmente de Eco [...]. Aconteció que un día, andando a caza, cansado y caluroso, se fue a una muy clara y grande fuente, y queriendo della beber, mirando el agua, se enamoró de una figura que de la suya recudía en el agua. Narciso, creyendo ser alguna ninfa de la misma fuente, tanto della se enamoró y encendió que después de muy tristes palabras de congoja, de no poderla haber a sus manos, murió. Y como después las ninfas, buscando su cuerpo, no le hallasen donde muriera, y viesen una flor que dicen lirio, dijeron el cuerpo de Narciso ser convertido en aquella flor.” (Pérez de Moya, p. 585). Así, según Vitoria, relata Ovidio la historia de la ninfa Eco antes de la muerte de Narciso: “Diose Narciso al exercicio de la caça; y como do [*sic*] ordinario anduviese tras de la ninfa Eco sin le dezir cosa alguna, quando exclamava, animando y açorando a sus perros [...] ella le repetía las últimas palabras, y al fin como ella le amasse tanto y no le supiese con palabras manifestar su amor porque no las tenía hechas, vínose a consumir y a convertir en peñas como no le quedando más que la voz, y esa imperfecta y manca, como dize el mesmo Ovidio: [...] Escondese en las selvas de su grado,/ nadie la ve, de todos es oída,/ que la voz sola le ha restado.” (*op. cit.*, pp. 47-48).

Libro III, vv. 370-400.

¹³⁶ Así en los originales. **ahuja:** Debe respetarse esta variante con diptongo ya que si no el verso resultaría hipermétrico. Variante recogida en otros textos de la época (cfr. *CORDE*).

¹³⁷ **Aracne o Aracnes:** Joven hilandera que compitió con Minerva (o Palas Atenea) en la elaboración de un tapiz, según relata Ovidio en el comienzo del libro VI de las *Metamorfosis*. “Vencida de Minerva la convirtió en araña para significar el saber de Minerva y de Aragnes en el arte de tejer.” (Pérez de Moya, p. 402). La historia completa la relata Vitoria: “En su tiempo de Palas, o Minerva,

Noche III

por su poca fineza,
impedimento grande a su destreza
soberbia y presumida,
ya castigada cuando ya vencida 535
de la divina Palas,
viviendo siempre entre paredes malas.
Presto fue conseguido
del mayor de ellos el menor mancebo
y luego despedido, 540
sin gastar cumplimiento,
vencí la cumbre y me aparté del viento.
Guiado, pues, de su noticia cierta,
al pisar de los valles las alfombras,
se retiran las sombras 545
y la noche cubierta
huye del son propincuo. Temerosa
nace la estrella hermosa,
Lucifer peregrino¹³⁸
que abre el azul camino 550
a la Aurora luciente
para esparcir rubies al oriente.
Miré una aldea y despedí al cabrero
pagando su trabajo voluntario
y en ella me detuve pasajero, 555
teniendo el sol en julio por contrario,
hasta que, viendo desmayar sus luces,
salí de la posada
para acabar con gusto mi jornada.
Llegué a la¹³⁹ antigua BÍlbilis augusta 560

uvo otras que supieron mucho del arte del hilar, texer y bordar: principalmente Aragnes [...] y viendo que Minerva se le quería adelantar en esto, tuvo con ella sus competencias. Pusieron para esto sus juezes, como lo dice Landino, y Ovidio en sus transformaciones. Començó la diosa su ingeniosa tela. En el primer quadro entretejió aquella competencia tan grande que ella tuvo con el dios Neptuno sobre poner el nombre a la famosa ciudad de Atenas. [...] En otra esquina de la tela dibujó aquella tan necia como temeraria competencia de Hemo y su mujer Rodope [...]. En el tercero texió la historia de Antigone, convertida en grulla. [...] En el último [...] retrató aquellas soberbias hijas de Cinara. [...] Bien pudiera Aragne desistir de su loca y temeraria competencia, lo uno por ver que la labor de la diosa Palas era muy rara y peregrina y agena de alguna igualdad [...]. Pero ciega Arachne de su loca ambición, no quiso rendir ventajas. [...] Començó a texer el rapto que hizo el dios Iúpiter de la hermosa Europa. [...] En otra parte labró cómo Iúpiter se enamoró de Astrea [...], los amores de Iúpiter y Leda. [...] Texió también Archne en su ingeniosa tela, tomando muy a destajo el descubrir las libiandades del dios Iúpiter y juntamente de otros dioses (Así Ovidio en el libro VI de las *Metamorfosis* según lo reproduce y traduce Vitoria). Acabó la competidora Argne su gallarda tela, de suerte que dize Ovidio, que ni la invidia, ni el momo hallaran en toda ella un sí no. Pero ofendida Minerva del atrevimiento grande que Aragne avía tenido de dibujar en la tela las torpezas y deshonestidades de los dioses, arrebató la tela y rompiéndola rasgó todos los deshonestos sucesos que Arachne avía hecho. Se la tiró y dándole con ella en la frente la hirió muy mal. Corrida y afrentada Arachne se echó un lazo al cuello y se ahorcó. Al fin, compadeciéndose della Minerva, la vino a sostener y soliviar porque no muriese y rociándola con cierta agua de hierva de Hecates, la convirtió en araña, y aunque perdió la naturaleza humana que tenía, no se le olvidó la costumbre que tenía de tejer y hilar [...]” (*op. cit.*, pp. 275-279).

¹³⁸ Se refiere al planeta o estrella de Venus, uno de cuyos nombres era Lucifer. (*Vid. supra* nota al pie 24).

Noche III

cuando por razón justa
la entrada niega a mi propincuo paso,
estando el sol en su purpúreo ocaso,
y a una de Venus quinta, ilustre torre
donde el arroyo delicioso corre 565
y ligero se mueve
con tornos de cristal, rizos de nieve,
me dicen me retire,
y obedeciendo a su precepto grave,
tomé por gusto suave 570
aquel castigo igual a mi deseo,
pues estaba ocupando el himeneo¹⁴⁰
la quinta hermosa que de ilustres Sayas¹⁴¹
sus prados sirven a Jalón de playas,
retiro ameno de la gran nobleza 575
que a su dueño rindió naturaleza,
en cuyo sitio hermoso
forzosa hallé belleza en años trece,
agusta hija del Ebro desatado
que tierra muda por mudar de estado. 580
De quién esta nació decir pudiera
elogios graves mi discurso atento,
mas es justo presuma
que tanto sol me abrasará la pluma
si a pintarlo me allego, 585
y así me sirva por excusa el fuego.
Amante liberal bilbilitano
el himeneo fino procuraba
con pompa grave, con aplauso humano,
donde a un tiempo mostraba 590
su pecho generoso
y la constante fe de nuevo esposo.
A la Venus, pues, hija de la espuma,
que a las ricas grandezas atendía,
la belleza admirada le asistía 595
en otras damas por favor debido
que habían a sus bodas concurrido.
Los nogales limados ya cubiertos,
siendo en su origen grandes,
con tapetes de Flandes, 600
lienzos bien delicados
con bélicas historias damascados,
a la mesa se asientan
y a mí ofrecida luego

¹³⁹ “Lo” en los ejemplares. Debe ser errata por concertar con “antigua Bilbilis augusta”.

¹⁴⁰ **Himeneo:** “Fue hijo de Bacho y Venus. Teníanle por dios de los padrinos o de los casamientos. [...] Llevaban con cantares su estatua en las bodas.” (Pérez de Moya, p. 314).

¹⁴¹ Sayas, familia ilustre aragonesa a quien Aguirre dedica esta tercera noche. Debían de ser de procedencia bilbilitana, según refiere en este pasaje en el que describe la villa que tenían a las afueras de Calatayud, al lado del río Jalón que baña estas tierras. (Cfr. nota al pie 1).

Noche III

y por no ser al ruego 605
importuno y contrario,
admití aquel favor por voluntario.
Al apetito gustos diferentes
rindió espléndidamente larga mesa;
de Baco dulces regaladas fuentes 610
cumplieron de las bodas la promesa
y al fin, reinando con su lira Orfeo¹⁴²,
Venus creció pasiones al deseo,
Letes, por el cansancio del camino
me rendía con música sonora. 615
Llegada, pues, la hora,
unos se van al lecho reposado
y otros a Eolo buscan con cuidado
porque el calor fogoso
impidía a sus vidas el reposo. 620
Quedó la que antes fue palestra bella
de Diana, de Venus y de Palas,
palenque¹⁴³ de criados
que inquietos, bulliciosos y turbados,
últimas gotas al cristal le usurpan 625
y entre su ambición lidia
el rencor y el coraje con la envidia.
La noche pasé aprisa bien dormido
y cuando al sueño lo dejé vencido,
me subo de la quinta a una azotea, 630
árbitro natural de Gigantea,
donde a una voz su ostentación aclama,
bucina el viento si clarín la fama,
y donde el rubio Apolo refulgente
cuando da carmesíes al oriente 635
a un tiempo adorna por ceder favores,
sus cumbres de oro, su jardín de flores.
Desde allí miro atento
de Calatayud noble el rico asiento,
sus torres levantadas 640
que fueran de Titán más estimadas
que los collados de Osa¹⁴⁴
para su acción aleve y peligrosa;
sus castillos de peña fabricados
contra el tiempo soldados 645
valerosos de piedra
que ni la flor admiten ni la yedra,

¹⁴² **Orfeo:** “hijo de Apolo y la musa Calíope, escribe Rabano que fue tan excelente en la lira o guitarra que de Mercurio recibió que no sólo a los hombres sacaba fuera de sí, mas aun a las peñas hacía correr, y a los ríos estar, y a las fieras bestias amansar.” (Pérez de Moya, p. 514).

¹⁴³ **palenque:** “La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública.” (*D.A.*, s.v).

¹⁴⁴ El monte Osa fue uno de los que colocaron los Titanes (véase la referencia mitológica de Pérez de Moya anteriormente reproducida en la nota 125).

sino que émulos firmes de enemigos,
amenazando están con los castigos,
pedrosos y cerrudos,¹⁴⁵ 650
dando asunto a las lenguas aunque mudos;
sus edificios graves,
palacios deleitosos y suaves
que a Tempe¹⁴⁶ en sus jardines
forman con verdes y plateados fines, 655
donde el cristal en surtidores ata
cabellos de oro con listón de plata,
de Midas¹⁴⁷ estas fuentes
son lisonjas caducas y aparentes
sin que sus manos doren sus cristales, 660
ambición loca para eternos males,
pues las flores y rosas,
aunque en el agua mueren mariposas,
siempre por su decoro
cristales cubren con matices de oro; 665
sus templos tan hermosos,
del arte admiración, tan sumptuosos
que, mirando sus torres mi desvelo,
me pareció pendían desde el cielo
sus claros chapiteles, 670
sirviéndoles los astros de doseles

¹⁴⁵ **cerrudos:** es una palabra de escaso uso derivada de “cerro”. En *CORDE* solo se registra en la obra de 1580 *Espejo de príncipes y caballeros*, de Pedro de la Sierra. Tampoco recoge esta voz el *Diccionario de Autoridades*, pero el *Nuevo Tesoro Lexicográfico* la registra, en el diccionario de 1936, con el sentido de “alomado”.

¹⁴⁶ **Tempe:** Valle que era el principal paso entre Macedonia y la Grecia meridional. El rey Perseo lo llenó de fortificaciones. Su belleza fue alabada por Virgilio en sus *Geórgicas* (Libro VI, versos 316 y ss. *Vid.* texto electrónico en latín en <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/geo4.shtml>). Por su especial fertilidad, el valle estaba consagrado al dios Apolo y a las musas motivo por el cual los habitantes de Delfos recogían en este los laureles para realizar las “laureas” o coronas que se daban a los triunfadores en los Juegos. Se situaba también en el Tempe el nacimiento de Eurídice. Su situación se localiza entre los montes Osa y Olimpo: “Estuvieron allí muy de asiento todo el invierno sin que hubiese quien los molestase; y en la primavera, fortificándose en las alturas de aquellos montes y en los valles que los griegos llaman Tempe -que están entre el monte Ossa y el Olimpo por distancia de cinco millas de largo de arboleda y bosque hermosísimo- pasaron a los campos y tierra llana de Tesalia. Y reconociendo ser la tierra y comarca muy abundosa y fértil, repararon en ella por un año entero sin que hallasen ninguna resistencia.” (Jerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón. Primera Parte, op. cit.*, párrafo 22).

¹⁴⁷ **Midas:** “hijo de Gordio y nieto de Oriconio, rey de Dardania, que después se dijo Troya, fue el más rico de todos los reyes de su tiempo.” Midas recogió a Sileno, un criado de Baco que se había perdido, y cuando este fue a recoger a su criado fue muy bien tratado por el rey, por lo que le concedió el deseo que le pidiese, que no fue otro que le diese el don de convertir en oro todo lo que tocase. “Mucho pesó a Baco de tan loco y desatinado don [...], mas como lo había prometido, otorgóselo. Midas, muy alegre, no veía la hora de ir a hacer experiencia. [...] así una vara de fresno y a la hora se tornó oro; [...] y llegando a su casa mandó que le diesen de comer, y [...] cuando vino a comer del pan y de las viandas, como todo se le tornaba oro, moría de hambre, de lo cual se halló muy afligido; y teniéndose por engañado, viendo que de oro no podía sustentarse ni vivir, hubo de volver a Baco y suplicarle le quitase tal virtud. [Baco le dijo bajase a la tierra de los sardos y se lavase la cabeza con lo cual se le quitaría el don]. Y dicen los poetas que la virtud del Midas aun quedó en el río, que allí hallan hoy día oro, y que a Midas aun todavía le quedaron las manos temblantes.” (Pérez de Moya, pp. 317-318).

y las nubes de alfombras
 con rubios cejos¹⁴⁸ y con negras sombras.
 Su río, pues, miraba
 con la vista dudosa, pues estaba 675
 opuesto a sus cristales deliciosos,
 celosía de árboles frondosos
 a Alcides¹⁴⁹ consagrados,
 que del cristal se lucen argentados
 y la arena dorada 680
 con el calor del sol más abrasada
 en sus olas se mueve
 derritiendo oro en el crisol de nieve,
 y cuando fugitivo se desata,
 surtidores de oro hace en la plata 685
 y en ligereza suma
 hierve a su fuego en borbollón de espuma.
 Mas, finalmente, cuando yo atendía
 a la desdicha y desventura mía,
 mayor ansia me daba 690
 mirar lo que la suerte me negaba,
 pues Tántalo¹⁵⁰ me hacían sus rigores
 de fuentes, edificios y de flores,
 y cuanto más sus altas torres veo,
 crece su furia y crece mi deseo. 695
 Divirtiendo la vista por el prado
 del tributo dorado
 que julio corta, que el agosto encierra
 sacando el oro de la tosca tierra,

¹⁴⁸ **cejos:** Con el sentido que se recoge aquí no aparece recogido en *D.A.*, pero sí en el diccionario de 1780: “Banda o faja de nubes que suele levantarse sobre los ríos.” (*Nuevo Tesoro Lexicográfico*, s.v.).

¹⁴⁹ **Alcides:** Es uno de los nombres de Hércules, ya que algunos lo consideraban hijo de Júpiter y Alcmena o Alcumena, hija de Amphitrión, “de cuyo nacimiento cuentan que estando Amphitrión ausente, ocupado en guerra, Iúpiter tomó forma de Amphitrión, y una noche se fue a casa de Alcmena, a quien recibió, creyendo ser su marido, como dice Plauto, y así con este engaño usó della, y deste ayuntamiento nació Hércules.” (Pérez de Moya, p. 442 y 443). Los árboles a Alcides consagrados, son los álamos, según Virgilio en su *Égloga VII*: “A Hércules el álamo le agrada.” (Vitoria, *op. cit.*, p. 373). Es metáfora para el álamo muy usada, por Garcilaso y también por Góngora.

¹⁵⁰ **Tántalo:** “Fue hijo de Iúpiter y de la ninfa Plote. [...] escribe Ovidio que un día hizo un convite a los dioses y mató un hijo suyo, y partido en piezas le hizo cocer, queriendo así saber si los dioses tenían divina virtud, porque si no conocían la vianda que les daba, no sería ninguna su virtud. Puesto el manjar delante de los dioses, ninguno quiso comer dél, si no fue Ceres, la cual, como más golosa y fatigada de hambre, sin advertir, comió un hombrillo. Iúpiter dijo a los demás dioses: Por cierto, razón es que a hombre de tan rico manjar nos dio le demos algún galardón, y que sea tal que no le aproveche ni harte más que a nosotros el suyo. Y así fue condenado para el infierno a perpetua pena, en esta manera: que estuviere metido en las aguas hasta el bezo más bajo de la boca, y árboles cargados de fruta le cuelguen hasta el bezo más alto, y cuando comer quisiere de la fruta, se le alcen los árboles, y cuando beber del agua, se le baje; y por tal triste condición, Tántalo fue puesto entre frutas y bebida, padeciendo continua hambre y sed. Y habiendo los dioses compasión del inocente muerto, juntaron todos los miembros y tornaron al mozo a su primera forma; y porque vieron le faltaba un hombrillo, en su lugar le pusieron otro de blanco marfil, y como aún le faltaba ánima, que por la muerte se había ausentado, traída por Mercurio del infierno, se la pusieron.” (Pérez de Moya, p. 570).

en la quinta pasaba 700
 y también al oído deleitaba
 la música süave
 que celebran las bodas
 con juegos bien hablados,
 que del pesar divierten los cuidados. 705
 No del montés empleo
 la libertad tenía
 que el risco, el monte y la montaña dura
 con la pelada encina más segura,
 que con espinas de hojas 710
 es puesto muy excelso y levantado,
 para que a pisar llegue un desdichado;
 y aún entre la arboleda
 el engaño no falta
 con vil adulación no instituida 715
 entre la mies dorada,
 si en aquella ocasión de alguno usada,
 donde está conocido,
 que aún la humilde cabaña
 entre la sencillez que le acompaña 720
 no se libra feliz destes rigores
 si admite aduladores
 que, su alma de engaños siempre llena,
 ni tienen razón mala ni obra buena,
 y destes que se ven con tal penuria 725
 peor es la lisonja que la injuria,
 porque ¿quién más me daña
 como el que ingrato con hablar me engaña?
 Y a las buenas palabras deste aleve
 crédito no se le debe¹⁵¹ 730
 sino cuando con sobras
 lo que tiene ya ganado con sus obras.
 Del siempre en la campaña opuesto Febo,
 en el del León signo,¹⁵²
 gozo al morir y cuando más me abrasa, 735
 con defensa no escasa

¹⁵¹ Verso hipermétrico. Error que se subsanaría eliminando “le”.

¹⁵² **Signo del León:** Hace referencia a la constelación de Leo o León. Uno de los trabajos de Hércules fue matar al león Nemeo, fiera brava que destrozaba los ganados. Hércules lo estranguló y tomó su piel como escudo. Iúpiter convirtió al león muerto en constelación para honrar a su hijo y que todos recordasen así su hazaña. (Véase Pérez de Moya, p. 449). La constelación del león o Leo se localiza en el noveno cielo y es “el quinto signo del Zodiaco, según la orden natural es llamado Leo, que es el León; porque así como este animal es de su natural ardentísimo, y de implacable ira, así el Sol cuando entra en este signo (que es a los veynte y quatro de Julio, y en su imagen a los veynte y ocho) son grandes los calores implacables, por ser en estos días los caniculares. [...] Quieren algunos decir, que fue así llamado este signo, porque haze a los hombres de gran corazón, y de rostros leoninos, mas esto será según se hallaren con él otras configuraciones que ayuden a semejante influxo. [...] La parte Boreal deste signo es ignea inestable, y la Austral húmeda. Su primera parte es calurosa y pestilente; la media templada, declinante algo a humedad [...] y los poetas fingieron ser este signo el León que mató Hércules en la selva Nemea, según tiene Boecio, donde trata de las doze fatigas de Hércules.” (Ferrer Maldonado, *op. cit.*, pp. 154-155).

Noche III

nunca al nacer le miro,
porque en la soledad que me divierte,
no al nacimiento atiende, sí a la muerte.
Émulos muchos a mi entrada miro, 740
mas solicitadores no me faltan,
aunque estos no me adulan
porque el favor que me hacen disimulan,
que no se han de decir, haciendo errores,
antes de efectuarse los favores, 745
que, si se disimula aquel empleo,
se debe agradecer el buen deseo
aunque la pretensión no se consiga;
pues si es justo no diga
un hombre lo que hace, 750
¿cómo aquel satisface
que dice que mi gusto solicita,
siendo el que cauteloso me lo quita?
Mi afecto está dudoso
viendo que el que se muestra más celoso, 755
el que ordena prudente
que aparte esté la gente
por riesgo retirada,
ese mismo a la quinta se nos llega
y al riesgo del contagio no se entrega, 760
sí al peligro mordaz del fiero diente
que el menor desahogo no consiente,
Momo¹⁵³ murmurador nunca contento,
que siempre está de mormurar hambriento.
A la noche rendido, 765
más olvidado y menos vigilante,
la vida doy al sueño
y aunque me solicita suave holanda
quietud a mi fatiga,
no tienen por seguros mis enojos 770
que cierre aquel los ojos
que émulos imagina en su deseo
y así en la queja mi quietud empleo.
¡Oh felices montañas
que os coronáis de humildes espadañas 775
donde en la cueva umbrosa
reina hacéis a una esposa
y donde el ronco y cencerril acento
es rústico instrumento,
más entonces süave, 780
templado bien sin triangulo¹⁵⁴ de llave!

¹⁵³ La figura mitológica de Momo para designar a los murmuradores y maldicientes ya ha aparecido anteriormente (cfr. *Noche I*, nota al pie 327). Aguirre presta mucha atención al tema de la maledicencia, que en la *Noche I* se presta para introducir una digresión erudita sobre la cuestión.

¹⁵⁴ Debe realizarse sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico. Se refiere a un instrumento musical bien afinado que no tenía “triángulo de llave”. Parece estar señalando a algún tipo de

Noche III

Allí el pastor sencillo,
entre el útil tomillo
de lejos ya mirado
por lo menos olido, 785
las bodas hace alegres
sin cansancio y fatiga
porque la adulación no le castiga.
El cortado nogal, nunca limado
y menos refulgente, 790
es mesa no sobrada,
sí por la paz de muchos envidiada.
El boj torneado¹⁵⁵ sorbe
sin pausas de cuchara
y el de Baco licor en otro adquiere 795
sin mezcla siempre alguna.
¡Oh dichosa fortuna
y sencillez estraña
merecedora de mejor cabaña!
Las guijas son a veces 800
su músico instrumento
de una mano agitadas
y dejando la mesa,
buscan la sombra en la carrasca umbrosa,
que de hojas bien copiosa 805
al sol detiene el fuego
y tomando sosiego,
sobre el tronco salido, raíz pisada,
tocan con piedras música bailada
y cuando el sol les niega su luz toda 810
a espacio se levantan
y el amante cabrero
deja la compañía no grosero
por estar obligado
a cerrar en el puesto su ganado. 815
No aquí las bodas entre el campo ameno
usan destas llanezas
sino que añaden a su ser grandezas,
breves ostentaciones
que son exhalaciones 820
que se deshacen luego,
movidas siempre del calor y fuego.

instrumento de viento usado tradicionalmente en la música popular como la dulzaina. Precisamente, “la dulzaina sin llaves era el gran «oboe» del siglo XVI y XVII” y su caña era de forma triangular aunque menos triangular que el oboe moderno (Gonzalo Castrillo Hernández, “Estudio sobre don Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 4 (1950), p. 39).

¹⁵⁵ La metáfora del “boj torneado” para referirse al cuenco en el que beben los rústicos pastores está tomada del *Polifemo* de Góngora (versos 85-87): “«Y en boj, aunque rebelde»: perífrasis del dornillo, plato de rústicos; hácese de boj por la suavidad que tiene para tornearse.” (M^º José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 212).

Noche III

Cumplido el plazo del destierro breve,
la obligación me mueve
de mi casa a dejar la quinta hermosa 825
que a cortes llama la purpúrea rosa
y a los suaves claveles
de diversos colores
con todo el brazo de las nobles flores,
que aun en ellas hay fines, 830
tal vez, para juntarse en los jardines.
A la licencia sigue mi esperanza,
y facultad alcanza
de los que solemnizan a Himeneo,
y esta alcanzada, conseguí el deseo 835
que en esperanza estaba,
y la posesión dulce dilataba
a mi pasión constante,
que natural amante
nunca en ausencia olvida 840
y en ella pasa deseosa¹⁵⁶ la vida
de ver lo que ha perdido,
pues no se ha conocido
que tierra al hombre más gustosa place
como la misma tierra donde nace. 845
Gracias del beneficio di al gobierno
de mi feliz entrada,
y mi silva acabada
no a mi afecto se escusa
rendirle gracias a mi firme musa, 850
que nunca en los peligros me ha dejado,
sino que a feliz puerto me ha sacado.
Solo me falta agora
que a la fortuna pida sus favores,
porque ya no se ignora 855
que las cosas más tristes y más malas
consiguen lauros si les da sus alas.

Tal vez por su fortuna, a quien menos merece le agasajan más. Así puedo yo decir que, en esta sala, sin hallar méritos, aplaudieron mis dictámenes, pero era cierto que no arriesgaba mi pluma el vuelo de su lucimiento adonde con tantas ventajas sabían disimular los defectos y aplaudir el trabajo del discurso. Ya, pues, les pareció que sería hora de empezar la comedia y así Nerencio, dando a todos las gracias de los agasajos que le habían hecho en aquella academia, ordenó que saliesen a representar la comedia que a lo divino había compuesto de la vida de san Alejo, y así se representó la siguiente:

¹⁵⁶ Sinéresis.

COMEDIA NUEVA
CÓMO SE ENGAÑA EL DEMONIO

Hablan en ella las personas siguientes:

La Virgen Nuestra Señora	Clarinda, dama
Alejo	Aldora, dama
El Demonio	Porcia, criada
Teodoro	Lucrecia, criada
Eufemiano, padre de Alejo	Dos hombres de acompañamiento ¹
Mollete, gracioso	Dos ángeles
Arnesto, criado	

¹ Parece referirse al acompañamiento que sale junto a Eufemiano, Mollete, Aldora, Porcia y Arnesto al final de la jornada tercera para ver el cuerpo muerto de Alejo, aunque la acotación indica “grande acompañamiento”. En cualquier caso, estos personajes no hablan ni tampoco realizan la acción de llevarse el cadáver, ya que esto lo hacen Mollete y Arnesto.

III, *Cómo se engaña el demonio*

JORNADA PRIMERA

Sale Mollete con un papel en la mano y se lo va dando a Alejo

MOLLETE	Déjame decir, señor, lo que mi afecto recela.	
ALEJO	Si el amor no me desvela, ¿por qué he de escuchar de amor?*	
MOLLETE	¡Que hayas de ser tan crüel con tan bizarra hermosura!	5
ALEJO	Soy crüel porque asegura mucho ardor en el papel, y así, si la letra leo, puedo tropezar como hombre	10
MOLLETE	y, viendo escrito su nombre, puede nacer mi deseo. ¿El papel no quieres leer?*	
ALEJO	Ni lerlo ni verlo quiero porque de tu acción infiero que es de amor y ha de vencer;	15

* 4 La comedia recoge con bastante fidelidad (aunque adaptando el argumento a los moldes de la comedia nueva y de santos) la leyenda de San Alejo (s. V), hijo del senador romano Eufemiano que, para servir a Dios con humildad, abandonó la misma noche de bodas a su mujer y partió a la ciudad de Edesa disfrazado de mendigo, donde permaneció diecisiete años viviendo de limosnas. Una imagen de la Virgen lo dio a conocer como “el hombre de Dios” al que se veneraba por aquellos lugares. Para evitar la aclamación popular cuando comenzó a difundirse el rumor de su santidad regresó a Roma, a la casa de su padre, donde vivió de incógnito bajo la escalera (símbolo con el que se le representa en la iconografía), haciéndose pasar por criado. La leyenda que se difundió ampliamente en la Edad Media, cuenta que no fue reconocido hasta que, después de muerto, el Papa (Inocencio o Bonifacio I, dependiendo de distintas tradiciones legendarias), movido por una visión, fue a ver el cadáver y pudo liberar un papel que guardaba en sus manos y que ninguno había sido capaz de quitarle. En el papel revelaba su verdadera identidad (*Vid.* Rosa Giorgi, *Santos*, Milán, Electra, 2000, p. 22 y Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2, Vol. 3, Barcelona, Eds. del Serbal, 1997, pp. 56-59). La fama del suceso se extendió rápidamente según el testimonio más fiel conservado: la edición de A. Amiaud de *La légende syriaque de S. Alexis* (1889), texto sirio del siglo V. Calderón recoge la iconografía de san Alejo en *El escondido, y la tapada* (1682): “[...] todo el tiempo que mi hermano/ dentro de casa no esté/ y en estando en casa, dentro/ desta escalera./ [...] Pardiez,/que avrá lindo San Alexo.”. Aguirre podía tener conocimiento de la vida de este santo a través de hagiografías castellanas que gozaron de mucha popularidad desde la Edad Media como la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine que daría lugar a una de las compilaciones más importantes del siglo XVI: el *Flos sanctorum* (impresa la versión castellana en Zaragoza en 1521). Precisamente inspirada en esta fuente surgió una de las leyendas ascéticas que más popularidad gozó en la Edad Media y que es el antecedente claro de la comedia de Aguirre: *Vida de San Alejo*. La *Vie de Saint Alexis* del siglo XI cuenta con varias versiones que parten de la obra de la Vorágine. Los testimonios que nos han llegado hasta nuestros días proceden de impresiones del XVI y nos permiten ver la tradición teatral de esta leyenda: *La comedia de San Alejo* de Juan López de Úbeda o el *Auto de San Alejo* de Balthasar Dias. Aguirre sigue con mucha seguridad la versión del *Flos sanctorum* del hagiógrafo del XVI Alonso de Villegas, quien traslada la versión de la vida de san Alejo en la que el demonio seduce tanto al santo como a su esposa (denominada Sabina) aunque las tentaciones son impedidas por intervención divina a través de un ángel que hace huir al demonio, como sucedía al final de la jornada primera. Esta misma versión subyace como fuente de *La vida de San Alejo* de Agustín Moreto. (*Vid.* “*Vida de San Alejo*” en *Diccionario filológico de literatura española. Edad Media*, José Manuel Lucía y Carlos Alvar (coords.), Madrid, Castalia, 2002, pp. 1000-1003).

* 13 Se produce en este caso diptongo en “leer”. Es un caso curioso que se repite en el verso 66. Generalmente si el autor quiere hacer diptongo lo escribe con una sola “e”, como en el caso de “lerlo” (v. 14).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	y así, en tan fuerte pesar y en tan terrible ocasión, cobre aliento la razón para poderme librar.	20
MOLLETE	Pues si Clarinda te adora, ¿por qué la has de despreciar?	
ALEJO	Porque mi padre casar me quiere.	
MOLLETE	Con una Aldora santurrona y presumida.	25
	Muy enamorado estás.	
ALEJO	De amores no me hables más.	
MOLLETE	(No he de poder, por mi vida, mientras sortijas me den; [*] y porque soy tan leal, que, si no te sirvo mal, creo que no me harás bien.)	30

Sale el Demonio en forma de Eufemiano, viejo, al paño

DEMONIO	(Ya que fui tan arrojado de aquella celeste esfera, busco al hombre porque muera entre mi fuego abrasado, y cayendo hasta la tierra de aquella pasada gloria, tengo por feliz victoria lo continuo de la guerra.)	35
MOLLETE	Señor, aunque mal te cuadre, de lo que dice te informa.	40
DEMONIO	(Yo le engaño, pues la forma he tomado de su padre.)	
ALEJO	Deja, Mollete, el papel.	45

Tómale

DEMONIO	(Yo te veré entre mis brazos.)
ALEJO	Hacerle quiero pedazos.

Vale a romper y sale por un lado el Demonio en forma de Eufemiano, y por el otro lado sale Clarinda y Lucrecia

DEMONIO	¿Hijo?
CLARINDA	Tirano, crüel,

* 29 Que el criado intervenga, a cambio de joyas o dinero para conseguir que su señor se enamore de una dama es tópico ya desde *La Celestina*. El motivo de las dádivas a los criados está presente también en *La industria contra el peligro* y en otras muchas comedias áureas, como señala, a propósito de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, Aurora Egido: “Las dádivas que por tradición ovidiana y celestinesca abren puertas en las comedias de amor y honra, también se ven en *La fiera*. Después de la cadena, vendrá la sortija”. (Vid. su edición de dicha comedia en Cátedra, 1989, p. 276, nota al pie del verso 2083).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	¿así estimas mi favor?	
	¿Así a mi amor correspondes?	50
DEMONIO	¿Cómo, Alejo, no respondes con fineza a tanto amor?	
MOLLETE	Es hombre muy inhumano y con el papel se enoja, pero quien le da una hoja darle quisiera una mano.*	55
DEMONIO	Dame el papel, pues naciste tan grosero con las damas.	
<i>Al punto que se lo quite el Demonio de la mano, eche llamas el papel*</i>		
	Ya se ha convertido en llamas.	
MOLLETE	¿Esto, Clarinda, me diste?	60
ALEJO	Si aquí, señor, al momento que en la mano lo tomaste con su fuego te abrasaste, nubes ofreciendo al viento,* no te admires que rehusara leerle* en amante conquista, pues me quitara la vista si en mi mano se abrasara.	65
CLARINDA	Lucrecia, ¿qué me previenes de este suceso?	
LUCRECIA	Señora,	70
	admirada estoy.	
MOLLETE	Agora	

* 56 Se produce uno de los habituales juegos de palabras característicos del lenguaje gongorino entre “dar la hoja de papel” que es lo que le pide, y “dar la mano” de esposo, que es lo que parece desear en realidad. Además, la expresión “mano” juega también con la “hoja de papel” pues “mano” es también “una de las partes en que se divide la resma de papel, que contiene veinte y cinco pliegos.” (*D.A., s.v.*)

* *Acot.* 59 El procedimiento de que aparezcan en escena llamas y fuego era habitual en el teatro de la época, en especial en las comedias de santos o de magia. Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine...*, *op. cit.*, 1638, reproducción facsímil) ofrece trucos para la representación del fuego en escena en el capítulo 39 del libro primero. El fuego se solía conseguir mediante lámparas de aceite o pequeñas hachas que podían estar escondidas en alguna parte no visible para el público y que podían surgir en escena a través de algún elemento móvil del decorado. No especifica casos como este en el que un papel arda de modo súbito en la mano del actor pero en el capítulo 10 del libro segundo da algunos consejos para simular que toda o parte de la escena arda: “Pigliarannosi tanti pezzi di tele usate, [...] i quali siano della grandezza di esse; e poco prima di fare tale operazione si ammolleranno in acqua vite fatta per tal’effetto [...]. Poi [uomini] con un candelino accenderanno [i pezzi]” (*ibid.*, p. 71). El recurso podría ser muy similar. El papel que debe arder en escena aparecería impregnado en alcohol o aguardiente para así, al acercarlo a una lámpara escondida, o que portase el propio actor que hace de demonio, ardiese en un momento determinado. Otra opción es que el Demonio llevase un trozo de tela impregnado en una sustancia fácilmente combustible y que, en un momento dado le prendiese fuego disimuladamente para simular el fuego que consume la carta. También advierte Sabbatini el peligro de representar fuego en escena, y para ello previene que se deben esconder en distintos lugares de la escena, especialmente en el cielo, recipientes con agua para sofocar el incendio: “Con questa occasione non mancherò di ricordare che si deve avere in pronto buona quantità d’acqua sopra la soffita o cielo, e sotto il palco [...]” (p. 57).

* 64 Nubes al viento es metáfora de humo. El empleo de palabras como nube y humo es habitual en Aguirre y responde al gusto gongorino por ese tipo de metáforas (*vid.* v. 701).

* 66 “leerle” ofrece diptongo, aunque se escriba con dos “e”, como en el caso anterior (v. 13).

III, *Cómo se engaña el demonio*

CLARINDA	humo es todo cuanto tienes.		
DEMONIO	¿Hay maravilla mayor?		
CLARINDA	Rabiando estoy deste caso.		
ALEJO	(Entre discursos me abraso.) Pena me ha dado el ardor.	<i>Aparte</i>	75
	¡Que esta mujer me persiga cuando solo a Aldora quiero!		
DEMONIO	(Que le he de vencer infiero aunque el cielo me castiga.) A Clarinda da la mano, hijo, pues en su belleza, en su honor y en su nobleza, tantas calidades* gano.	<i>Aparte</i>	80
ALEJO	Obedecer no es razón cuando es el precepto injusto, que no puedo a vuestro gusto sujetar mi inclinación, porque con autoridad, en ocasión tan perdida, dueño seréis de mi vida, mas no de mi libertad.		85
			90
MOLLETE	(Nunca han riñido los dos.)		
CLARINDA	¿Cómo a tanto os atrevéis?		
ALEJO	Clarinda, ¿no conocéis que son auxilios de Dios? Dejadme en mi sentimiento, no tanto me persigáis, que es cierto que no me amáis pues me dais tanto tormento.		95
	Dejadme con mi pesar en mis amantes desvelos; no deis a Teodoro celos pues sabe constante amar, que yo con dichosa suerte, para más segura gloria, solo tendré en la memoria los peligros de la muerte.		100
			105
DEMONIO	Tú eres muy inobediente, Alejo, y muy atrevido.		110
MOLLETE	Este viejo está vencido de algún vulgar accidente.*		

* 84 En los originales aparece “tantos calidades”, lo que es una errata (y como tal la enmiendo), ya que calidades es siempre femenino.

* 112 **vulgar accidente**: “Accidente llaman los Médicos la enfermedad, o indisposición, que sobreviene y acomete, o repentinamente, o causada de nuevo por la mala disposición del paciente” (*D.A.*, s.v.). El “accidente” puede ser “grave”, “mortal” o “raro”, y así aparece calificado por Calderón: “[...] de este mortal accidente, que nuestra Princesa siente.”; “que de este grave Accidente/ se dispusiere a sanarla.” (*El veneno y la triaca* (1676) *apud TESO*); “vn grave accidente/ vio su perfeccion postrada” (*El médico de su honra* (1637) *apud TESO*). “Vulgar” viene a ser sinónimo de “común”, contrario, pues, a enfermedad grave o rara, tal y como recoge este significado el *D.A.*: “común, o generalmente admitido, usado, u sabido”.

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALEJO	Humilde, señor, no agravio vuestro culto en mi tormento, que tanto merecimiento no puede usurpar el labio.	115
	Mas admirado contemplo en vuestra intención fingida, que habéis mudado de vida, pues me dais tan mal ejemplo; y entre tan varios antojos* cuando pronunciáis mi mengua, lo que dice vuestra lengua lo van sintiendo mis ojos, pues en tan confuso encanto y en tan ardiente pesar, lo que vos habéis de hablar lo va diciendo mi llanto.	120
	(Aquí me importa el huir y buscar otro poder, porque al hombre hasta caer lo tengo de perseguir; mas, en infernal desvelo que me promete la palma, veo que está por esta alma* muy apasionado el cielo. Voyme, Alejo, y no me alejo,* aunque advierto mi pesar. ¡Oh, cuánto me ha de costar la conquista deste Alejo!)	125
DEMONIO		130
		135
		140
<i>Vase</i>		
MOLLETE	¡Vive Dios que si el demonio fuera tu padre, señor, no levantara a tu amor tan aleve testimonio!	
ALEJO CLARINDA	Ya mi temor lo recela. ¿Es posible que mi amor, mi fineza y mi favor, no te rinde o te desvela?	145

* 121 En los ejemplares manejados aparece “antotojos”, lo cual es una errata evidente ya que, entre otras razones, el verso sería hipermétrico.

* 135 Debe entenderse que el demonio desea el alma de Alejo por la que está “muy apasionado el cielo”, lo que convierte su victoria (la palma) “en infernal desvelo”. **Palma**: Es símbolo, desde los romanos, de victoria y triunfo y “se toma por el mismo triumpho y se extiende a otras materias: y así se dice la Palma del martirio, y se pone por insignia de la perpetua virginidad.” (*D.A.*, s.v.)

* 137 El juego de palabras entre Alejo-lejos, se repite en varias partes de la comedia (*vid.* v. 1157). Este juego de palabras se encuentra en otros autores como Gracián, quien en la crisis séptima de la segunda parte de *El Criticón* titulada *El yermo de Hipocrinda*, cita a san Alejo, del que son devotas algunas “profesas de enredo”, puesto que son más amigas de estar de romería y “lejos” del convento que en su debida clausura: “Vieron ya unas muy devotas, aunque no se San Lino ni de San Hilario, que no gustan de devociones al uso; sí de San Alejos y de toda romería.” (Gracián, *Obras completas, op. cit.*, p. 1155).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	¿En qué romana mujer viste tanta voluntad?	150
ALEJO	La misma facilidad es causa de no querer.*	
MOLLETE	Y tú, mujercita necia de las del rostro severo, ¿me quieres?	
LUCRECIA	Yo no le quiero.	155
MOLLETE	¿Por qué?	
LUCRECIA	Porque soy Lucrecia.*	
MOLLETE	Pues yo te pretendo amar, que tu hermosura me agrada, mas, en viéndote gozada, Lucrecia, te has de matar.	160
ALEJO	Obedecer es razón a Dios, al padre y al rey, mas si se rompe la ley, se rompe la obligación.	
CLARINDA	¿Qué peña enriscada y dura no se sujeta a una fuente? ¿Y qué hombre, aunque muy prudente, no se rinde a una hermosura? Yo te adoro en mi desvelo con amorosa* querella,	165
	y pues me inclina una estrella, inclinación es del cielo.*	170

* 152 El tema de que la voluntad amorosa se inclina siempre por el amante que no le corresponde es un tópico que se repite en muchísimas comedias áureas. La mujer, esquiva por naturaleza, atrae más al hombre al rechazarlo. Es tópico ya desde los clásicos, y subyace en fábulas mitológicas como la de Apolo y Dafne. Precisamente este tema se desarrolla en la larga conversación entre Diana y Cintia en el primer acto de *El desdén, con el desdén* de Moreto (1654). También aparece el tema en *Fuenteovejuna* (1618) y está presente en otras comedias de Aguirre, como *El príncipe de su estrella* (en el caso del Rey de Hungría que ama a Feruarda porque no le corresponde y rechaza en un principio a Celinda porque esta sí que le ama). Son todo ejemplos de la afirmación de Alejo: “la misma facilidad /es causa de no querer”.

* 156 **Lucrecia:** Es el ejemplo de “romana mujer” (v. 149) que destaca precisamente por su firme voluntad ante los hombres. “Lucrecia –nos refiere Valerio Máximo- es el primer modelo de castidad del pueblo romano. [...] Obligada a la fuerza por Sexto Tarquinio [...] a consentir en su brutal pasión, después de haber deplorado, ante el consejo de familia con palabras llenas de indignación, la injuria que con ella se había cometido, se suicidó haciendo uso de un puñal que llevaba oculto bajo sus vestidos” (*Hechos y dichos memorables*, ed. de Martín Acera, Madrid, Akal, 1988, pp. 336-337). A esta anécdota hace referencia Mollete en su intervención siguiente (versos 157-160). La selección de los nombres de Lucrecia y Porcia para las criadas no es arbitrario, sino que se mueve en esta línea de interpretación, ya que Porcia también es nombre de mujer firme que prefiere el suicidio a la deshonra, como señala Calderón en *El amor, honor y poder* (1637): “Callen Porcia, y Lucrecia,/ que ofendidas despreciaron las vidas...”. También Calderón se sirve de estos nombres para dos criadas en *El galán fantasma*, otra de las comedias que forman parte de la *Primera parte de las comedias de Calderón* publicadas en 1637. El hecho de que Aguirre seleccione esos nombres para las criadas hace que estas eleven en cierto modo su condición social, lo cual no deja de ser una parodia de los amos (y de la tradición del amor cortés) a través de los criados. Igualmente el tratamiento en tercera persona entre los criados (v. 155) resulta en cierta medida cómico, y era práctica habitual en las comedias del Siglo de Oro y, en concreto, en las de Calderón.

* 170 En algunos ejemplares se lee “con amor__sa querella”. He reconstruido el texto de este verso a partir de los ejemplares de la Biblioteca Nacional, R/160 y R/5011, que son los únicos que presentan legibles todos los caracteres.

III, *Cómo se engaña el demonio*

Sale Teodoro al paño

Pues si el mismo me asegura
una dicha en tu poder,
¿por qué, ingrato, has de querer
usurparme la ventura? 175

Teodoro, al paño

TEODORO (¡Vive Dios, Clarinda ingrata,
que por quitarte la suerte
a Alejo le daré muerte,
pues con su vida me mata!) 180

ALEJO Si pides que en recompensa
de tu amor te ame constante,
¿cómo teniendo otro amante
quieres que intente una ofensa?

CLARINDA (Ya con mayores consuelos
está mi pasión agora,
pues claro está que me adora
cuando me ha pidido celos.) 185

*Salen al paño Aldora y Porcia con mantos al otro lado contrario al que está Teodoro**

ALDORA (Porcia, prevén el oído
porque está Alejo ocupado. 190

PORCIA Con Clarinda está.

ALDORA Ya el hado
del todo me ha perseguido.)

ALEJO Clarinda, por Dios te ruego
que apagues tu ardiente fragua.

CLARINDA Si yo la apago con agua,
vuelves tú a encender el fuego. 195

ALEJO Tú te muestras más crüel
con tu ardor, pues Eufemiano
tu papel tomó en su mano
y se abrasó en el papel. 200

MOLLETE (Muy enamorada aquí
está esta mujer, y necia.

* 172 La inclinación amorosa por influjo de las estrellas es una constante en el teatro de Lope de Vega (vid. Christian Andrés, "Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y Lope de Vega", *AISO. Actas III* (1993), pp. 24-26).

* Acot. 189 Las acotaciones indican la complicada representación tan característica del teatro de Aguirre, que gusta hasta el exceso de los apartes y de la aparición en escena de numerosos personajes hablando al mismo tiempo, tanto en aparte como al paño. El uso de apartes y indicaciones "al paño" lo aprende del teatro calderoniano pero en estas comedias alcanza un uso que complica mucho la interpretación del texto. Marco con paréntesis las intervenciones de los personajes que hablan al paño por ambos lados del escenario (Aldora y Porcia estarían al paño por la derecha del escenario y Teodoro por la izquierda, o viceversa). La conversación principal en escena es la de Clarinda y Alejo, mientras Mollete y Lucrecia hablan en otra conversación aparte.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	¿Oyes, amiga Lucrecia? Dime alguna cosa a mí.	
LUCRECIA	Yo no le he de menester, que es un amante fingido.	205
MOLLETE	¿Ya que me tienes perdido te echas, Lucrecia, a perder?)	
CLARINDA	Alejo, dueño y señor, ¿cómo tan crüel te miro? ¿No te rindes a un suspiro? ¿No te vences a un dolor?	210
ALDORA	(No puedo, Porcia, sufrir tan aleve desacato.	
TEODORO	Por dar lugar al recato desta ingrata, he de salir.)	215

Sale por un lado Teodoro del paño y, por el otro, Aldora y Porcia

ALDORA	¿Alejo?	
ALEJO	¿Aldora bella?	
TEODORO	¿Clarinda?	
CLARINDA	¿Señor Teodoro?	
TEODORO	¿Sabes que amante te adoro?	
CLARINDA	Amor a amor atropella.	220
ALDORA	¿Cómo, Clarinda alevosa, entras aquí desta suerte?	
CLARINDA	No te ofendo, Aldora, advierte que lo hice por ser dichosa, pues sabiendo que Teodoro escuchaba mis desvelos, quise abrasarlo con celos aunque constante lo adoro; que un amante que ha empezado a enamorar a su dama , más voluntario la ama cuando ella celos le ha dado.	225
	Y así quedaos con Dios entre confusos recelos, que pues os he dado celos, firmes amaréis los dos.	230 235

Vase

MOLLETE	A Dios, Lucrecia.	
PORCIA	Atrevido, ¿qué os importa que se vaya?	
MOLLETE	Ya sé que pasé de raya. Perdona, Porcia, el olvido.	240
TEODORO	Perdonad de la osadía, Alejo, que por mí pasa, que el entrar en vuestra casa	

III, *Cómo se engaña el demonio*

causa a un amante porfia,
 mas al entrar vi la mengua 245
 que intenta una mujer loca.
 Pero ciérrele la boca
 agora el paso a la lengua,
 que un hombre que tiene honor,
 aunque conozca su agravio, 250
 ha de cerrar con el labio
 aún el recelo menor.

Sale Eufemiano

EUFEMIANO	¿Alejo?	
ALEJO	¿Padre y señor?	
EUFEMIANO	Estás muy favorecido.	
ALEJO	Siempre venturoso he sido en tan recíproco amor.	255
EUFEMIANO	Vamos, hijos, pues que gana mi voluntad vuestros brazos, que con los divinos lazos os desposaréis mañana.	260
MOLLETE	(¡Qué presto Eufemiano muda de intención!	
ALEJO	¡Qué verdad fue lo que temí y recelé!	<i>Aparte</i>
MOLLETE	El diablo fue aquel, sin duda.)	
ALEJO	Obediente a todo estoy.	265
ALDORA	Confío en vuestro poder.	
EUFEMIANO	Siempre os tengo de valer.	
ALEJO	(Turbado del lance voy.)	

Vanse y solos queden Porcia y Mollete

MOLLETE	Ya solos hemos quedado.	
PORCIA	Ya estamos solos los dos.	270
MOLLETE	Pues Porcia, quédate. A Dios.	
PORCIA	Ves, Mollete, bien guiado.	

*Vanse y sale el Demonio en forma de Eufemiano**

DEMONIO	Si nació luz en el cielo, con angélico blasón, hoy soy tiznado borrón	275
---------	---	-----

* *Acot.* 273 El Demonio se transforma o disfraza de otro personaje continuamente en esta comedia. Para simular la apariencia de otro personaje lo habitual era que saliera el actor que hacía de demonio disfrazado con la ropa propia del personaje. En este caso, y puesto que así lo indica la acotación, debe salir el mismo actor que hace de Demonio y, para que identifiquen bien los espectadores que ha tomado la forma de Eufemiano, lo dice claramente en su intervención: “he llegado/ tomando la forma, osado/ de Eufemiano”. Es habitual en otros momentos de la comedia que el Demonio se disfrace como el viejo Eufemiano o como mujer (como Aldora, cfr. v. 822).

III, *Cómo se engaña el demonio*

del blanco papel del suelo,
y con nocturno desvelo,
a casa Aldora he llegado
tomando la forma, osado,
de Eufemiano, pues he sido 280
desde que me vi caído,
el monstruo más arrojado*.
Así vencerle procuro,
aunque él rendirme a mí piensa;
cometa solo una ofensa 285
que yo le tendré seguro.
Rompa de su pecho el muro
mi ardor abrasante y ciego,
que, si se rinde a mi ruego
sin contemplar en mi fragua, 290
aunque le eche el cielo agua,
no podrá apagar su fuego.

Retírase el Demonio al paño y sale Teodoro al paño contrario

TEODORO (Hasta esta pieza he subido
entre nocturnos desvelos,
y solo para dar celos 295
he de mostrarme atrevido.
Mas ya que infeliz he sido
con mi estrella y mi pasión,
será mejor corazón,
para adquirir mayor suerte, 300
a Alejo darle la muerte
si me ayuda la ocasión.)

Sale Alejo y Mollete

ALEJO Hablar a Aldora quisiera
ya que la celeste alfombra,
cayendo de sombra en sombra, 305
quiere que la luz se muera.*
MOLLETE Aldora, señor, te espera
para su esposo.
ALEJO Colijo
que aunque su intento te dijo
y mi padre lo ha de hacer, 310
que no podré obedecer.
MOLLETE Tú lo harás como buen hijo.
DEMONIO (Este es Alejo.)

* 282 Hay un cierto chiste gracias al equívoco producido por los dos significados de “arrojado”, por un lado es sinónimo de “atrevido e intrépido” (*D.A., s.v.*) pero, por otro, como participio del verbo arrojar, se refiere a que es un monstruo que fue expulsado o echado abajo desde el cielo.

* 306 Habitual imagen gongorina para el anochecer. (*Vid. Aurora Egido, La poesía..., op. cit., pp. 188-192*).

III, *Cómo se engaña el demonio*

Sale del todo

DEMONIO	(Así finjo mi piedad.)		
	¡Alejo, bizarra Aldora!		
TEODORO	(Pero su padre llegó y ya que su ser le dio, la vida le ha dado agora.)		355
DEMONIO	(Así a Teodoro suspendo el intento que ha tenido.)		
ALEJO	¿Cómo habéis, señor, venido tan tarde?		
MOLLETE	(Yo no lo entiendo.)		360
ALEJO	(¿Mi padre tan a deshora en esta casa?)	<i>Aparte</i>	
ALDORA	Turbado		
	Eufemiano se ha mostrado.		
DEMONIO	No admiréis, hermosa Aldora, tan de noche mi venida, que por huir un pesar en las manos vengo a dar de una pena mal nacida.		365
	Alejo, aunque mi dolor lo siente, quiero avisaros que no será bien casaros sin virtud y sin honor.		370
	Aldora mucho os adora; yo como padre os adoro; mirad que es rico Teodoro y ved que es mujer Aldora.		375
	Y pues que la pena pasa de mi pecho a vuestro pecho, yo me veré satisfecho si os miro solo en su casa.		380
	Esto es verdad. Voyme agora.		
ALDORA	Esta novedad ignoro.*		
DEMONIO	Porque es muy rico Teodoro, y al fin es mujer Aldora.*		

Vase

MOLLETE	¡Valga el diablo al embustero,		385
---------	--------------------------------	--	-----

* 382 La lógica del discurso del Demonio parece pedir otra ordenación de los versos. Tal cual aparecen ordenados, por motivos de rima, no tiene mucho sentido ni la intervención de Aldora ni los dos últimos versos del Demonio. Sería mucho más lógico y comprensible que tras el verso 380, Aldora expresase su sorpresa (“Esta novedad ignoro”) y después concluyese el Demonio: “Esto es verdad. Voyme ahora./ Porque es muy rico Teodoro/ y al fin es mujer Aldora”, siendo la oración causal justificación de todas las razones anteriores reiteradas en la afirmación “esto es verdad”.

* 384 El Demonio intenta sembrar celos en Alejo (sin éxito), insinuando que se le alegra de verlo a solas con Aldora, porque Teodoro también la pretende, y como es muy rico, y Aldora es mujer, seguro que gusta de su dinero. Se aprecia en estas palabras del Demonio una cierta misoginia que también está presente en otras comedias de Aguirre.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	chismero y enredador, caduco viejo!	
ALEJO	¡Ay, honor!	
ALDORA	Entre mil congojas muero.	
ALEJO	No temáis, hermosa Aldora, estos caducos desvelos, que no he de teneros celos por este testigo agora. vuestra santidad ignora, sin respetar vuestro honor, mas en tan fogoso ardor, aunque oiga decir mi mengua, no ha de usurpar una lengua lo que ha granjeado un amor.	390
ALDORA	Estoy tan agradecida, señor, de lo que me habláis, que, aunque la pena quitáis, dais más pasión a la vida. No, pues, admiréis que pida vuestro padre ese consuelo. Mirad con todo desvelo toda mi casa, señor, que es tan luciente mi honor, que se mancha con un pelo. Venid pues, señor, agora.	395
	<i>Toma la luz</i>	
	Mirad mi casa curioso, que es bien que esté celoso el que tan constante adora. Quien os dio celos ignora mi amante resolución. Tomad la satisfacción, pues ya me he visto afrentada, que no importa ser honrada cuando es mala la opinión.	400
	<i>Cáesele la luz</i>	
MOLLETE	Pero la luz se ha caído.	
ALDORA	Muy buenas noches tengáis. Si ya la luz me quitáis, penas, mi honor es perdido.	410
ALEJO	La luz murió y afligido el pecho agora se advierte, pues en tan contraria suerte y en tan dudoso pesar, siempre el dolor ha de estar muy al lado de la muerte.	415

III, *Cómo se engaña el demonio*

TEODORO (La ocasión me brinda agora
para mi fatal intento.) 430
ALEJO ¿Qué me anunciáis, pensamiento?

*Sale Clarinda vestida de hombre con espada y rodela**

CLARINDA (Como tan constante adora
el alma a Alejo, he llegado,
entre tan graves desvelos,
para que se abraza en celos
y aborrezca aquel cuidado.) 435

Sale Teodoro

TEODORO Así aseguro mi suerte.*
ALDORA ¡Quién vio lance tan cruel!

Sale el Demonio de ronda con espada y broquel en forma de Eufemiano

DEMONIO (¡Que por ganar un laurel
haya de estorbar la muerte!) 440

Riñe Teodoro con Alejo y el Demonio ayuda a Alejo, y Clarinda saca la espada

ALEJO ¡Tirano, aleve, atrevido!
MOLLETE ¡Jesús, Jesús, qué pesar!
DEMONIO ¡Que me pueda atormentar
este necio inadvertido!
PORCIA Mayores males recelo. 445
ALDORA Muriendo de pena estoy.
CLARINDA ¡Por Dios que dichosa soy
en tan amante desvelo!
ALDORA (Una luz al punto enciende,
Porcia.
PORCIA Luego voy por ella.) 450
CLARINDA Yo tengo muy buena estrella.
TEODORO Sígueme aquí.
MOLLETE Más se enciende
esta guerra entre los dos.
CLARINDA Este, sin duda, es Teodoro.
Yo lo tengo de seguir. 455

* *Acot.* 432 Clarinda se presenta vestida de hombre para hacerse pasar por un amante de Aldora. Las disfrazadas de varones son muy frecuentes en todo el teatro áureo y tienen un papel muy destacado en el desarrollo de las tramas de las comedias de la *Navidad* (vid. *El engaño en el vestido* nota al verso 494).

* 437 Teodoro ha salido con la espada en la mano dispuesto a reñir, como hace a continuación. No lo indica la acotación pero se sobreentiende con las palabras de este verso. Comienza aquí el conato de lucha, al que luego se suman el Demonio y Clarinda. Esta situación es la que provoca la exclamación de Aldora: “¡Quién vio lance tan cruel!” (v. 438). La escena resulta nuevamente muy compleja porque se presentan en escena siete personajes, en medio de la lucha, a oscuras, y hablando en aparte y en conversaciones dos a dos también en aparte (Porcia y Aldora). Mollete va, en cierto modo, narrando lo que sucede en la pelea (v. 442 y 452-453).

III, *Cómo se engaña el demonio*

llevando oculta su ofensa. 485
Pero señor, aunque sabio,
mi amor errado os advierte,
¿por qué así ocultáis la muerte
y publicáis vuestro agravio?
Si vos sois el que escondido 490
en casa de Aldora estáis,
¿por qué a la luz me matáis
con un agravio fingido?
Y viendo en tan corta suerte
la luz caer y morir, 495
¿oculto queréis salir
para dar así la muerte?
Pero señor, no agradezco
lo que agora usáis conmigo;
dadme a la luz el castigo, 500
si a vuestra luz lo merezco.
Y al fin, mirá* mi pasión
aunque, mal, señor, os cuadre,
que no puede ser mi padre
quien me mata con traición. 505
Y en tan confusos recelos,
huir de entrambos es suerte:
de ti, porque me das muerte;
de ti, por si me das celos.

Vase

MOLLETE A Dios, Porcia de mi vida. 510
PORCIA ¡Qué cortesía tan necia!
Vaya a querer a Lucrecia,
pues la tiene merecida.

Vase Mollete

DEMONIO (¡Que esté el cielo contra mí *Aparte*
deshaciendo con presteza 515
la industria que a mi destreza
dejó desde que caí?)
Aldora, voyme también,
que esta es prevención de honrado.
(Corrido voy y turbado. 520
Fuego mis llamas me den.)

Vase

* 502 En el texto original aparece “mira” y debe interpretarse como el imperativo de segunda persona del plural ya que de lo contrario se presentaría una mezcla en las formas de tratamiento. La forma “mirá” se documenta en numerosos textos de la época: “[...] mirá que no lo estiméis más que el alma” (Baltasar Gracián, *Segunda Parte de El Criticón*, ed. Romera Navarro *apud* CORDE).

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALDORA	Vete, aleve e inhumano, loco ya y caduco viejo, que no eres padre de Alejo ni tú naciste Eufemiano, que pues tan gran testimonio me levantó tu poder, no me sacarán de creer que eres el mismo demonio.	525
	Vamos, Porcia, y quiera el cielo dar alivio a mi cuidado.	530
PORCIA	Mal, señora, lo has pasado en tan fúnebre desvelo.	
ALDORA	El cielo querrá piadoso, pues me conoce sin culpa, dar a Alejo la disculpa para que no esté celoso.	535

Vanse y salen Teodoro y Clarinda vestida de hombre, riñendo

TEODORO	De tu defensa me espanto, Alejo, y de tu poder; mas ¿cómo te he de vencer si naciste para santo?	540
CLARINDA	Villano, aleve, atrevido, no soy santo, pero advierte que es tu muerte poca suerte para mi pecho ofendido.	545
	Vuelve a reñir si te acosa mi arrogancia y bizarría, que basta que sea mía para salir vitoriosa. (Pues por Alejo me tiene bien ha salido mi intento, que siempre en tal sentimiento disimular me conviene.)	<i>Aparte</i> 550

Riñen. Sale Mollete con espada

MOLLETE	Pendencias aquí he sentido. ¿Qué tengo de hacer de mí? No puedo pasar de aquí.	555
TEODORO	¡Vive Dios que me has herido!	
CLARINDA	¡Herido está, vive el cielo! ¿Dónde es la herida?	
TEODORO	En el brazo.	
MOLLETE	¿Hay más reñido embarazo?	560
TEODORO	Que no es de pena recelo. Alejo, ¿por qué ofendido estás conmigo? Si entré	

III, *Cómo se engaña el demonio*

	a hablar a Aldora* no erré, pues es amor atrevido.	565
CLARINDA	Esa es bastante ocasión para matarte, tirano, que falso, leve, inhumano, quieres borrar su opinión.	
MOLLETE	(¡Vive Dios que Alejo es este! Ya del lance no me altero. Probarle las fuerzas quiero, aunque otra herida me cueste...)	570
CLARINDA	Ya dejarte determina mi corazón receloso.	575
MOLLETE	(...que no ha de ser el gracioso* todas las veces gallina, y esto lo hago por saber si es Alejo hombre esforzado. Mas, en viéndome apretado, me he de dar a conocer.)	580
CLARINDA	Un hombre llega con ruido, mas nunca el riesgo recelo.	
MOLLETE	Oye, valentón del cielo que mata tan atrevido, el herido es un amigo, el mayor que tengo yo, y pues osado lo hirió ha de ajustarse conmigo.	585
CLARINDA	No de tu valor me espanto.	590
MOLLETE	Procura estar bien con Dios. ¿No digo yo que sois vos un valentísimo santo?	
TEODORO	(¡Que no pueda mi pasión estorbar este disgusto!)	595
MOLLETE	¡No me acabes, que no es justo que muera sin confesión!	
CLARINDA	No soy Alejo, que miente tu cobarde presunción.	
MOLLETE	Basta, que mis quejas son*	600

* 564 En los originales aparece Aurora, que es la dama de la comedia anterior, lo cual es claramente un error.

* 576 Es habitual, también en el teatro calderoniano, que el gracioso realice reflexiones metateatrales, sobre la comedia en sí, o sobre el personaje del gracioso. Lo hemos visto ya en otras comedias (*vid. El engaño en el vestido*, nota al verso 906) y en esta misma aparece una reflexión similar más adelante, en el verso 1915. Este tipo de reflexiones del gracioso sobre su propio personaje produce un efecto de distanciamiento que ha sido señalado por numerosos críticos como Valbuena Prat, Bravo Villasante o Leavitt, cuyos testimonios recoge Claire Pailler en su artículo “El gracioso y los «guiños» de Calderón: Apuntes sobre «autoburla e ironía crítica», *op. cit.*, p. 41.

* 600 Verso hipométrico en los originales. Falta el verbo para que los dos versos tengan sentido y para que cuadre la métrica y la rima. Tan solo aparece [son] en el ejemplar R-5011, quizá enmendado en el propio proceso de impresión, por lo que lo considero un error. El siguiente verso incluye la variante etimológica del nombre del protagonista, “Alejos” (de *Alexius*), lo que le sirve para realizar un juego de palabras habitual en los graciosos. Encontramos un juego similar en *La vida es sueño*, en boca del gracioso Clarín: “Señor,/ soy un grande agradador/ de Segismundos.” (*op. cit.*, p. 194).

III, *Cómo se engaña el demonio*

CLARINDA de Alejos tan solamente.
Más con eso me ofendí
y te he de matar, crüel,
porque quien ofende a él
me ofende también a mí. 605

TEODORO (¡Que así la herida me impida
esta ocasión!)

MOLLETE ¡Muerto soy!
¡Confesión!

Sale el Demonio en forma de Eufemiano

DEMONIO Contigo estoy.
MOLLETE Soy hombre de mala vida.
DEMONIO (En la forma de Eufemiano 610
he de andar en este afán.)

MOLLETE Ya muero.
DEMONIO No te valdrán
tus memorias* .

MOLLETE ¡Ah, tirano!
CLARINDA (Huir me importa, pues de cierto
quedó a mi valor rendido.) 615

Vase

TEODORO Vive Dios, voy afligido
de la confusión que advierto.*

Vase

DEMONIO Ya estás, hombre, condenado.
MOLLETE ¿Es Vuesarced confesor?
DEMONIO En vano pides favor. 620
MOLLETE ¿Luego ya estoy desahuciado?
DEMONIO Ya lo estás.
MOLLETE Es testimonio.
DEMONIO Ya no confíes en Dios.
MOLLETE Decidme, hombre, ¿hacéis vos
el oficio de demonio? 625

DEMONIO Soy quien muy bien ha sabido
los pecados de tu vida.
Ya está cerrada la herida.

MOLLETE ¿Mas la sangre ya ha salido?
DEMONIO Ya se ha salido del todo. 630

* 613 **memorias:** “Se llama también la obra pía, aniversario u otra cosa, que instituye o funda alguno, en que se conserva su memoria.” (*D.A.*, s.v. memoria). Se toma por este sentido, ya que el Demonio pretende llevarse a Mollete directamente al infierno y, una vez allí, no sirven de nada ni las obras pías que él pudiera haber realizado, ni las misas en su memoria que le puedan hacer (que solo tienen validez para las almas del purgatorio).

* 617 Errata. En los originales aparece “advierter”, que no cuadra en la rima ni tiene sentido.

III, *Cómo se engaña el demonio*

Dan una vuelta al teatro

DEMONIO Bien te defiendes, traidor.
Ya me hiciste retirar
a otra calle, ¡qué pesar!
Válgame el eterno ardor. 665

Dentro Arnesto

ARNESTO Dame el hacha, baja al ruido
porque algún pesar recelo.
DEMONIO ¡Que así me suspenda el cielo!
Turbado estoy y corrido.

Sale Arnesto con un hacha

ARNESTO Alejo, señor, ¿qué miro? 670
Esta ilusión no es en vano.
¿En casa no está Eufemiano?
DEMONIO Abrasantes rayos tiro.
ALEJO Ya segunda vez, señor,
los dos habemos reñido, 675
mas si Dios me ha defendido,
¿queréis ir vos contra Dios?
¿Mi padre en casa no está?
ARNESTO Escribiendo lo he dejado.
ALEJO Esto está ya declarado. 680
DEMONIO Infierno todo será.
¡Que entendiendo que riñía
con Mollete haya riñido
con Alejo! ¡Estoy corrido!
ALEJO Qué grande suerte es la mía. 685
DEMONIO Ya, pues, que el cielo ha querido
castigarme de este modo,
desde hoy el infierno todo
ha de estar más encendido.
ALEJO Ya vencido en esta guerra 690
estás en el fuego eterno.
DEMONIO Ya las llamas del infierno
de fuego visten la tierra,
y ya humeando* el viento sube
con abrasantes centellas 695
a obscurecer las estrellas
con embarazos de nube,
y con el incendio sumo,
la noche se arde a mi ruego,
bostezando en poco fuego 700

* 694 “humeando” presenta sinéresis, como casi siempre el grupo “ea”, como “pelear” (v. 1024).

III, *Cómo se engaña el demonio*

pálidas nubes de humo*.

Vase

ARNESTO Confuso voy de este paso.
ALEJO Admiro esta novedad.
Entremos pues, y callad,
Arnesto, siempre este caso. 705

Vanse y sale Eufemiano

EUFEMIANO Ya que favorable el cielo
para aliviar mi pesar
un hijo me quiso dar,
que es mi continuo consuelo,
concluí su casamiento 710
con una noble señora
a quien cariñoso adora
solo por darme contento.
Pero ya a casa ha venido.

Sale Alejo

ALEJO ¿Cómo tan tarde, señor,
os desveláis? 715

EUFEMIANO Porque amor,
hijo, al sueño no ha admitido,
que estando en honrado empeño,
entre amorosos antojos,
no es razón que estén mis ojos
abrazados con el sueño. 720

ALEJO Pues si tanta pena pasa
vuestro cuidado, señor,
nunca a pasiones de amor
saldré en la noche de casa. 725

EUFEMIANO Ya con Aldora os casé.
¿Estáis gustoso?

ALEJO Señor,
como es vuestro mi amor,
claro está que lo estaré.

EUFEMIANO Quédate en tu cuarto agora, 730
busca en el lecho el reposo
pues mañana, fiel esposo,

* 701 El humo que sube en forma de nube y tapa al sol es habitual en el lenguaje gongorino y está bien presente en el teatro calderoniano: “[...] y della escupe/ pardas nubes de humo, y fuego [...] / Vn mongibelo suceda/ en su lugar, que bomite/ fuego, que à la Luna abrase/ entre humo que al Sol eclipse” (*El mayor encanto amor* (1637) *apud TESO*). La nube de humo producida por fuego que sube hasta tapar el sol aparece en un emblema recogido en la enciclopedia de emblemas con el número 1526 (Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *op. cit.*) cuya *inscriptio* es “*Sic nigricat aether*” y se glosa: “ya el negro humo a la mayor altura/ con nube tan obscura/ que al sol le quita el resplandor sagrado”, aunque en este caso no hay una referencia directa entre este emblema que se interpreta como imagen de la gula.

III, *Cómo se engaña el demonio*

rompiendo el aire veloz,
una voz dice me ausente.
Harelo así, pues que siente 780
el alma que es vuestra voz.
Ya, pues, que sé vuestro intento,
de Roma me partiré
y a mi esposa dejaré
después de hecho el casamiento, 785
porque mi amor, mi contento,
esté todo reservado
para Dios, que quien ha dado
al mundo su voluntad
ha hecho una grande maldad 790
pues a Dios se la ha quitado.

Sale el Demonio en forma de Aldora al paño

DEMONIO (Así pretendo evitar
la resolución que toma,
porque si sale de Roma
no lo he de saber hallar. 795
En forma quiero llegar
de Aldora, pues ha de ser
su esposa, que mi poder
para estar más satisfecho
vencerá al más duro pecho 800
solo con una mujer.)
ALEJO Cielos, tan solo quisiera,
pues tanto el alma la adora,
hablar a mi esposa Aldora
antes que de aquí saliera 805
en una trágica esfera*
por aqueste mar profundo.
Mas si en mi pasión me fundo
han de decir desde hoy
que por el mundo me voy 810
por ir huyendo del mundo.

Sale el Demonio

DEMONIO Aquí rendida me tienes;
sujeta estoy a tus brazos.
ALEJO (¡Oh, qué grandes embarazos! *Aparte*
Ilusión, ¿qué me previenes?) 815
Aldora, ya sé que vienes

* 806 “Trágica esfera” es la metáfora muy usual en Góngora para referirse al cielo o al conjunto de los astros: “esfera celestial de su cuidado” (crf. *Romances* de Góngora, *op. cit.*, p. 57). En este caso se refiere al momento trágico en el que, por designio de los astros o confluencia astral, se produce el naufragio. En este mismo sentido utiliza la palabra “esfera” en el verso 1212 (véase la correspondiente nota al pie) y, con anterioridad, ya había aparecido en *La industria contra el peligro* (cfr. v. 1525 y 1531).

III, *Cómo se engaña el demonio*

muy prontamente a mi ruego.
 Al mirarte quedé ciego,
 pero celoso presumo
 que ya nuestro amor es humo
 levantado de tu fuego. 820

DEMONIO*
 ¿No te muestras cariñoso,
 Alejo, con quien te adora?

ALEJO
 Me disgusta que a esta hora
 no estés con mayor reposo. 825

Apareció en esta ocasión una nube hermosísima en el aire a donde se oían diferentes instrumentos y suaves voces y abriéndose salió de ella un ángel hermoso y bajó hasta el suelo

Mas ¿qué paraninfo* hermoso
 con luz rica y gloria suma
 llega aquí porque presume
 el alma, viendo sus galas,
 que para darme sus alas
 viene vestido de pluma? 830

DEMONIO
 ¡Que así me castigue el cielo!
 ¡Que tan mal salgan mis formas!

ÁNGEL
 ¿Por qué, ingrato, te transformas?
 DEMONIO
 Por ser asombro del suelo. 835

ÁNGEL
 Alejo, ya mi desvelo
 y mi pasión se ha logrado.
 Llega a mí, que mi cuidado
 te dirá lo que has de hacer,
 que a Dios has de obedecer,
 aunque hoy has de estar casado. 840

ALEJO
 Ya quién eres imagino.

DEMONIO
 ¡Que así entre cóleras arda!

ÁNGEL
 El ángel soy de tu guarda.

ALEJO
 Ya pues, custodio divino,
 el seguirte determino. 845

ÁNGEL
 Llega a mí.

ALEJO
 A tus pies llego.

ÁNGEL
 El cielo ha oído tu ruego.

Con sonoras músicas se fueron el ángel y Alejo y cubriéndose en la nube desapareció aquella vistosa apariencia*. Sale Mollete*

* 822 En los originales aparece en la didascalia "Aldora" sin embargo, téngase en cuenta que quien habla no es Aldora sino el Demonio disfrazado de mujer haciéndose pasar por ella. Se trata de un error motivado por la verosímil apariencia del Demonio que habla como si realmente se tratase del personaje de Aldora, como ya sucedía al comienzo de la jornada con Eufemiano (cfr. nota a *Acot.* v. 273).

* 826 **Paraninfo:** Sinónimo de mensajero, nuncio o embajador. Ése es el significado habitual en las obras de Calderón: "Nuncio hermoso,Paraninfo venturoso..." (*El purgatorio de San Patricio* (1635) *apud TESO*).

* *Acot.* 849 Acotación con erratas. En todos los ejemplares se presenta la forma "Con sonaras mucicas".

* *Acot.* 849 La apariencia consiste en una complicada tramoya que simula una nube en la que desciende del cielo el ángel y en la que vuelven a subirse Alejo y el ángel para abandonar la escena por el cielo. La

III, *Cómo se engaña el demonio*

MOLLETE	Pero aquí está triste Aldora. Su pesar el alma ignora.	850
DEMONIO	A Dios se queje mi fuego. No puedo hablar de corrido; ¡todo el mundo he de abrasar! Contigo me he de vengar.	
MOLLETE	Aldora, ¿qué ha sucedido? ¿Qué culpa te tengo yo?	855
DEMONIO	Oye, advierte mi disculpa. Antes, porque estás sin culpa, más mi fuego se encendió.	

Tócale la mano

MOLLETE	Déjame, loca mujer, que me quemas, que me abrasas; [*] si conmigo no te casas no te quieras encender.	860
DEMONIO*	Atiende, Aldora, mi ruego. Yo, Alejo, podré buscarte y no tengo de dejarte hasta mirarte en mi fuego.	865
MOLLETE	¡Ay, qué locura le da a esta mujer inhumana! Espera, Aldora, a mañana.	870
DEMONIO	¡Qué he de esperar si se va!	
MOLLETE	Yo voy huyendo de aquí, que el juicio Aldora ha perdido.	

Vase Mollete

DEMONIO	Yo me vuelvo enfurecido por la ocasión que pedí. Y verán con testimonio lo que advierte mi pesar que el mundo se ha de engañar como se engaña el demonio.	875
---------	--	-----

apariencia se construye, tal y como especifica Sabbatini en el capítulo 43 del libro segundo titulado “Come si possa fare calare una nuvola sopra il palco dal cielo per dritto con persone dentro” (*op. cit.*, pp. 107-108), con un artilugio de madera, que es subido entre las nubes que simulan el cielo, a modo de ascensor mediante un sistema de poleas.

* 861 El incendio ya había aparecido como metáfora del amor en el que se abrasan los amantes (*vid. El engaño en el vestido* nota al verso 2663). Además del incendio de amor, y muchas veces en relación con él, el fuego infernal es también motivo recurrente en la literatura. En el teatro áureo el incendio está muy presente, no solo simbólicamente, sino que se representa también escenográficamente, como en el caso de *El burlador de Sevilla* de Tirso (*vid. ed. de Joaquín Casaldueiro, Madrid, Cátedra, 1978*). Recuerda mucho esta escena de Mollete a aquella de la obra de Tirso en la que el Comendador da la mano a don Juan y siente que se abrasa.

* 865 Como en el caso anterior el que interviene es el Demonio disfrazado de Aldora, aunque en los originales la didascalia señale Aldora, aquí y en el verso 871.

JORNADA SEGUNDA

Salen Eufemiano, Arnesto, Porcia y Aldora

EUFEMIANO	Doce años ha,* Aldora bella, que Alejo salió de Roma.	880
ALDORA	Nunca a quien constante ama la ausencia el amor le borra.	
EUFEMIANO	Si entre dolores y penas vivo con caducas honras, ¿qué esperas, muerte? ¿qué aguardas? ¿Cómo, Átropos*, no cortas el estambre de la vida? Si esperas que las fogosas llamas supuren el palo*	885 890
	en que la vida se acorta, no le aguardes, que la nieve de este cabello que forma montaña altiva de plata, monte erizado de aljófara, ya con las perlas caducas que en azoteas vidriosas se destilaron en agua, siendo a un tiempo pena y gloria, apagaron el madero	895 900
	que, negro tizón, se postra enviando nubes al viento del humo obscuro que arroja. Vuélvele, pues, a encender para que acabe penosa la vida que me atormenta.	905

* 880 Las referencias temporales en boca de los personajes funcionan como acotaciones para delimitar el tiempo transcurrido entre una jornada y otra. En esta comedia se repiten las referencias temporales (v. 1187) para situar la auténtica historia de san Alejo y hacer más veraz el relato.

* 887 **Átropos:** Es el nombre de una de las Parcas de la mitología. Las Parcas vivían en una cueva en la que se dedicaban a tejer el hilo de la vida de los hombres en la rueca del destino: “Dícense Parcas, por antífrasis, porque a ninguno perdonan, porque dicen que en naciendo el hombre hilan su vida en una rueca: Clotho da la estopa, o tiene la rueca: Lachesis la hila: Atropos corta el hilo.” (Pérez de Moya, p. 639). Aparecen como personajes principales en *La fiera, el rayo y la piedra* (vid. ed. cit. pp. 161-162). Allí aparece también la vida como antorcha que se quema y el fuego y el humo, asociados a las Parcas, como sacrificio a ellas: “¡Oh tú, Cloto que, severa,/ de la ya pasada edad,/ deshacer el copo a vueltas...! [...] ¡Oh tú, Átropos que horrible, la inexorable tijera,/ que es el fiel de los alientos,/ a arbitrio tuyo gobiernas...! [...] ...Yo, de ciprés, una hoguera/ cuyo humo desde este altar/ hasta empañar al sol crezca/ [...] ... Yo en la hoguera y en el ara,/ porque haya víctima en ellas...” (*ibid.*, pp. 163-164). Cfr. con los versos 889-890. Las imágenes de fuego e incendio siguen en la línea simbólica del incendio infernal que habíamos visto en el final de la primera jornada.

* 890 Hace referencia al tizón fatal de la historia mitológica de Meleagro que ya mencionamos a propósito de Altea, madre de Meleagro (*Noche III*, nota al pie 87). Además la imagen del palo incendiado remite también a algunos emblemas ligados a la idea de la fugacidad y brevedad de la vida como el emblema, el de Crespo, Rey de Lydia atado a un palo mientras Ciro y otros encienden la hoguera (Bernat Vistarini y Cull, *op. cit.*, emblema 485). La *inscriptio* es “*Ultima semper expectanda dies*”. Tomado de Ovidio, significa “siempre debe esperarse el último día”.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	No temas que el llanto agora apagar podrá las llamas, pues empedernido llora dentro del cuerpo sus penas,	910
	sin dar a los ojos otras; o porque, ausente aquel sol que arriesgados puertos toma, no tendrá peligro ya	
	la nieve que me acongoja de deshacerle a sus rayos para volver a su forma.	915
ALDORA	Señor, no tanto a las penas te entregues, pues que dichosa la fortuna ya, y mudable,	920
	con esperanzas no pocas de hallar a Alejo nos guía a esta ciudad.	
EUFEMIANO	Ay, Aldora, que en toda Edesa* no tuve noticia de su persona,	925
	cuando informado de muchos he venido desde Roma, fiando la vida a una tabla que afligida de las olas,	
	entre montañas de plata, palacios de lienzo forma.	930
ARNESTO	Señor, aquí me dijeron que una imagen milagrosa a un clérigo reveló que era santo.	
EUFEMIANO	¡Feliz cosa!, si te dejó a ti por Dios, no pudo ofenderte, Aldora.	935
ALDORA	El cielo pague su afecto. ¿Y tú no has sabido, Porcia, de su vida?	
PORCIA	Nunca oí hablar de Alejo, señora, solo lo que Arnesto dice, porque aquí la plebe toda conociendo este milagro por santo en vida le nombra.	940
	Y aún dice que se ausentó fugitivo destas honras, que nunca, quien las merece, se paga de escuchar glorias.	945
EUFEMIANO	Pues mejor, Aldora bella, nos será volver a Roma	950

* 924 **Edesa**: Ciudad de Siria. A esta ciudad, según la leyenda, huyó san Alejo en su noche de bodas disfrazado de mendigo para servir a Dios con humildad (*vid. supra* nota al verso 4).

III, *Cómo se engaña el demonio*

que al fin el cielo querrá,
viendo mi vida penosa,
darle el alivio del gozo
y dar consuelo a la poca
vida, que con corto aliento
en esta edad enfadosa
me sustenta con las penas
y alivios de escuchar otras. 955

Sale Alejo vestido de pobre por un lado al paño

ALEJO (Después que aquel sol del cielo,
ángel custodio divino,
me dio luz de este camino,
pasé con mortal desvelo. 960
Díjome que convenía
que de Roma me ausentara
y que a mi esposa dejara
toda la riqueza mía. 965
Hícelo así y fuime luego
a embarcar en esta empresa,
y hoy en la ciudad de Edesa
limosna pide mi ruego. 970
Ya que el cielo me ha traído
a esta mendiga humildad,
hágase la voluntad
de Dios, pues que lo ha querido. 975
Solo afligido lamento
las honras que aquí me dan,
porque así me quitarán
mi poco merecimiento,
que quien vive tan honrado 980
en la tierra y con tal suerte,
viene a sentir en la muerte
lo que en la vida ha gozado.
Mas gente de porte es esta.
Pidirle limosna quiero, 985
que para hallar un dinero
mucho vergüenza me cuesta.)

Sale del todo

Por amor de Dios os pido
que una limosna me deis.
(Pero alma, ¿qué suspendéis?
Golpe muy furioso ha sido:
mi padre y mi esposa son.)
Aqueste bolsillo toma. *Aparte* 990
EUFEMIANO (¡Que haya venido de Roma
ALEJO mi padre a Edesa! Esta acción
995

III, *Cómo se engaña el demonio*

	estimaré mucho el cielo.)* [.....] [.....] [.....]		
ALDORA	(¡Qué caridad!)	<i>Aparte</i>	
ALEJO	Una palma		1000
	hoy en el cielo has ganado.		
ALDORA	(Después que al pobre he mirado vive sin tormento el alma.)		
EUFEMIANO	Esta limosna se da porque con ella colijo que si la pide mi hijo, Dios también se la dará.		1005
ALEJO	(¡Que pueda el alma mirar aquel que su ser le dio y que esté tan tibio yo sin quererme declarar!)	<i>Aparte</i>	1010
EUFEMIANO	Con admiración alguna miro a este pobre y colijo que puede correr mi hijo aquí su propia fortuna.		1015
ALEJO	(Pues la pasión no me empeña a declarar mi tormento, pues este lance no siento más que una rústica peña, seré un diamante muy fuerte, porque en tan amante herida, no puede tener la vida quien no apadrina la suerte.)		1020
ALDORA	¿Tal vez oíste nombrar a Alejo por esta tierra?		1025
ALEJO	(Aquí tengo buena guerra. Pues, corazón, a pelear.) Mi amigo en Edesa ha sido; tan amigo que vivía yo de lo que él recogía: mirad si le he conocido.		1030
	Con él en los hospitales dormía en el suelo duro para vivir más seguro pensando siempre en sus males.		1035
EUFEMIANO	De su pobreza me espanto.		
ALEJO	Solo en una necesidad ha caído esta ciudad.		
EUFEMIANO	¿En qué?		
ALEJO	En decir que era santo.		
ALDORA	Pues santo bien puede ser.		1040
ALEJO	Sí, pero mientras es hombre		

* 996 Verso que queda suelto entre dos redondillas en el original. Añado los versos que faltan hasta completar la estrofa.

III, *Cómo se engaña el demonio*

EUFEMIANO	no se le debe ese nombre, porque al fin puede caer. Si me dices dónde está te daré* mucha riqueza.	1045
ALEJO	Más estimo mi pobreza que lo que tu amor me da, porque, si yo la he dejado porque me daba pesar, el que me la vuelve a dar me causa el pesar doblado. Y así, poco logro adquiere quien soborna y lisonjea dando a quien rendir desea aquello que menos quiere.	1050 1055
	Mormura el pobre impaciente que Dios dél no se acordó, pues a tantos bienes dio y a él mendiguez solamente, y que con desigualdad* distribuye la riqueza, pues a unos da gran pobreza y a otros gran prosperidad. Pero si el que rico ves lo sobrado repartiera,*	1060 1065
	pobre en el mundo no hubiera, luego igual con todos es.* Y así, Dios a todos dio riqueza con igualdad y está la culpa y maldad en quien no la repartió, que aquel que fiel distribuye la riqueza no dirá	1070

* 1045 En los originales aparece la errata “dará” en lugar de “daré”.

* 1060 En los ejemplares manejados presentan erróneamente “desigualaldad”.

* 1065 En los originales aparece “rapartiera”. Enmiendo al considerarlo errata porque no se registra en *D.A.* la variante con oscilación vocálica.

* 1067 En todo este pasaje Aguirre desarrolla los mismos argumentos sobre la ecuanimidad divina con pobres y ricos que Calderón en *El gran teatro del mundo* (ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981). Allí el pobre se presenta, como en este pasaje, “impaciente”, quejándose ante Dios del reparto desigual de riquezas: “Si yo pudiera escusarme/ deste papel, me escusara [...] / Cuando este papel me dio/ tu mano, ¿no me dio en él/ igual alma a la de aquel/ que hace al Rey? ¿Igual sentido? / ¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido/ tan desigual mi papel? [...] / parece rigor./ perdona decir cruel./ el ser mejor su papel./ no siendo su ser mejor.” (*ibid.*, pp. 142-143). Los argumentos que propone Alejo son los mismos que los que el Autor da seguidamente al Pobre: “En la representación./ igualmente satisface/ el que bien al pobre hace./ con afecto, alma y acción./ como el que hace al Rey, y son/ iguales este y aquel/ en acabando su papel:/ haz tú bien el tuyo, y piensa/ que para la recompensa/ yo te igualaré con él”. Todas estas consideraciones sobre la pobreza como manifestación de la justicia divina eran interpretaciones sostenidas en el sistema social imperante en el Barroco, como muy bien analiza Aurora Egido en su artículo “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro” en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB, 2004, pp. 151-192. Además, recuérdese el interés particular de Matías de Aguirre por el tema de la pobreza que le lleva a escribir, ya siendo sacerdote, el *Consuelo de pobres, remedio de ricos*.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	con prudencia que él la da, sino que la restituye.	1075
	Pues si estos repartidores que puso Dios para dar, ellos la quieren guardar avarientos y traidores, ¡qué mucho que aquel dinero atajado y detenido haga falta al que ha nacido pobrementemente su heredero!	1080
	Y así, pobres impacientes, conocerán que el rigor no está en el divino amor, si no es en sus confidentes.	1085
	Pero si el pobre mirara la merced que Dios le ha hecho, quedaría satisfecho y su pobreza estimara, pues con el pobre mostró muy constante amor en todo, pues nace del mismo modo que Jesucristo nació.	1090
	Y es obra en Dios natural de su afecto y de su amor, pues a un pobre pecador lo hizo en el nacer su igual.	1095
	Yo tan rico me crié como Alejo, y con regalo, pero conocí lo malo y así lo malo dejé.	1100
	Si Cristo con tal pesar quiso en el mundo nacer, ¿qué hombre tan loco ha de haber que no le quiera imitar?	1105
	Se vive así sin enfado, sin la vana adulación, sin codiciosa intención, sin avariento cuidado, porque el que llega a vivir rico tiene más pesar, pues es más pena el guardar que lo ha sido el adquirir.	1110
EUFEMIANO	Sabio sois y virtuoso.	1115
ALEJO	Vivo haciendo penitencia de mis culpas.	
ALDORA	(Su presencia tiene al corazón gozoso.)	
EUFEMIANO	A Alejo vamos buscando por estos espesos valles.	1120
ALEJO	Es difícil que lo halles	

III, *Cómo se engaña el demonio*

sol entre pardas alfombras,
sea retrato con sombras,
sea pintura con lejos?
Y así, para más laurel,
agora os quiero advertir
que antes él ha de morir
que lo conozcáis a él. 1165

Vase

EUFEMIANO Cielos, ¿qué es esto que he oído?
Aguarda, espera, detente,
que tú sabes solamente 1170
dónde está mi bien perdido.

ALDORA Si este hombre nos asegura
que él le ha visto en esta tierra,
subamos por esa sierra
a buscar nuestra ventura. 1175

EUFEMIANO Vamos a Roma y allí
esperaremos la suerte.

ALDORA Si la dicha ha de ser muerte,
¿qué hemos de esperar así?

EUFEMIANO Vamos, que ya querrá el cielo 1180
sacarnos de este pesar.

ALDORA Vamos, señor, a llorar
nuestro triste desconsuelo.

*Vanse todos. Por lo alto del teatro bajando una rústica montaña salga Mollete**

MOLLETE Tosco peñasco y montaña dura,
rústico escollo y sonora fuente, 1185
loco horizonte, risco levantado,
estate sin mover muy eminente
para que mi persona esté segura
pues por el risco, por la selva y prado,

* *Acot.* 1184 La escenografía del monte es habitual en el teatro de Calderón y fundamental en las comedias de Aguirre. Aparece en un contexto muy similar en el comienzo de *El engaño en el vestido* (*vid. Acot.* 1). Es la escenografía que comúnmente acompaña a estos versos de corte gongorino. En la siguiente acotación Alejo baja desde la parte más alta del tablado que simulaba el monte y que no era otra cosa sino una “rampa escalonada cubierta de ramas y yedra que permitía a los actores descender desde el primer corredor al tablado y volver a subir al primer corredor.” (José María Ruano de la Haza, “Escenificación” en *DCSO*, p. 131). No obstante, en los corrales de comedias se solía distinguir entre la escenografía de monte, que era la que se construía mediante la rampa que permitía el descenso paulatino de los personajes, y la de montaña, que aparece en esta acotación, que solía ser simplemente el “primer corredor, adornado con ramas y quizá rocas, que fingía ser cima de una montaña” (José M^a Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del s. XVII...*, *op. cit.*, p. 432). En este caso, y a pesar de que la acotación indique montaña, está claro que se trata de la escenografía habitual del monte: “la rampa del monte era construida y colocada en posición por los carpinteros antes del comienzo de la representación, dejándose [adornada] en su lugar [...] de ramas y lienzos pintados” (*ibid.*, p. 424). Podían situarse, descendiendo desde el primer corredor, dos rampas que simulen montes, a derecha e izquierda, como en este caso, según indica la acotación siguiente (*Acot.* 1198), pues Alejo sale bajando desde “la eminencia del tablado” pero “por el lado contrario” al que ahora aparece Mollete.

III, *Cómo se engaña el demonio*

doce años ha que busco con cuidado 1190
a mi dueño con hambre y con tristeza,
andando como duende todo el día,
y tan corta la suerte, como mía,
nunca descubrir puede su cabeza,
y entre aquesta aspereza 1195
como liebre escondida en duro centro,
nunca de hallarle la victoria encuentro.

Sale Alejo por la eminencia del tablado, por el lado contrario, y va bajando

ALEJO Rústico monte altivo, excelsa cumbre,*
escollo duro que respeta el viento,
montaña rasa que la calva fría 1200
entre nevada copa ostenta lumbre,
y entre eminencia altiva el elemento
de Neptuno corrido desafía
con parlera inquietud dulce armonía,
el ardor encendido que Etna ardiente, 1205
bostezando la llama por sus bocas,
de fuego visten las caducas rocas
y del humo se enturbian claras fuentes,
que en riscos eminentes,
precipitadas desde el monte cano, 1210
túmulos son del trono de Vulcano,
amparadme en la esfera* más rendida,
aliviad mi tormento,
pues entre tan paciente sentimiento,
huyendo de la honra no debida, 1215
el gozo espero entre arrugados troncos
que de quejarse al céfiro están ronc.

Lleguen abajo los dos y prosiga Alejo

* 1198 La acotación y el parlamento de Alejo son imitación de los versos de Fortunio al comienzo de *El engaño en el vestido*: “Montes altivos que de nieve helada/ os coronáis en el invierno frío...”. En ambos pasajes de las dos comedias encontramos una abundancia muy significativa de vocabulario gongorino como “monte cano”, “céfiro”, “esfera”, “Etna”, alusiones mitológicas para mar y fuego-volcán (“elemento de Neptuno” y “túmulos son del trono de Vulcano”) y, especialmente, las metáforas verbales más características de la poesía gongorina como “bostezar” (“bostezando la llama por sus bocas”) (*vid. Egido, La poesía..., op. cit.*, pp. 144-148). Para las cuestiones escenográficas de la representación de una montaña por la que desciende un personaje *vid. J. Varey*, “Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico” en *Hacia Calderón..., op. cit.*, pp. 162-172.

* 1212 **esfera**: Es un cultismo léxico tomado de Góngora que está habitualmente presente en los poetas gongorinos aragoneses como Dicastillo o Felices (“cuna del sol donde en esfera breve”; “la esfera activa despeñava el suelo”) (*apud Egido, La poesía..., op. cit.*, p. 67). La alusión “amparadme en la esfera más rendida” podría referirse al monte, considerado como esfera terrestre (una micro-esfera que reproduciría a menor escala la macro-esfera terrestre que sería la tierra). Las comedias del Siglo de Oro están plagadas de alusiones a las esferas, de las que, según la cosmología tradicional de griegos y romanos, se constituye el universo: “La estructura del universo durante el Siglo de Oro se basa en la cosmología tradicional de los griegos y romanos, resumida por Ptolomeo y cristianizada por Dante. Según este sistema, la Tierra reside en el centro del universo, rodeada de una serie de esferas concéntricas.” (Frederick A. de Armas, “Esferas celestes” en *DCSO*, p. 137).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	Pero un pobre aquí parado está escuchando mis penas. Pedirle limosna quiero,	1220
MOLLETE	pues en tan tristes miserias pedir al que menos tiene es humilde conveniencia. Un hombre muy desgarrado hacia mí, humilde, se llega.	1225
ALEJO	Pedirle limosna quiero, que estos pobres siempre llevan entre pedazo y pedazo proveidas* las faltriqueras.	1230
MOLLETE	¿Podéis hacerme limosna? Como yo hiciera moneda, no dudo que yo la haría. ¿Queréis vos, por vida vuestra, darme algún poco de pan?, porque ha un mes que en mí no entra	1235
ALEJO	más sustento que los aires, ni más manjar que las yerbas. (Mas si la vista no miente este es Mollete. ¡Que pueda disimular este gozo!)	1240
MOLLETE	Tener qué darte quisiera pero nada llevo agora. Pues es cosa muy pequeña para el hambre que yo tengo.	
ALEJO	Pues llévelo con paciencia, por amor de Dios, amigo,	1245
MOLLETE	Cosa difícil es esa.	
<i>Sale el Demonio de galán</i>		
DEMONIO	(Aquí mi industria me valga, pues porfía mi fiereza en la conquista de Alejo.)	1250
MOLLETE	Un caballero se acerca hacia nuestro puesto agora.	
ALEJO	Pedirle algo quisiera y no me atrevo a llegar, que me espanta su presencia.	1255
DEMONIO	¿Cómo no pid[e]s limosna, Alejo?	
MOLLETE	¡Mi dicha es cierta! Tú eres Alejo, señor. ¿Cómo estás desta manera? ¿Cómo pobre, cómo humilde?	1260

*1229 “proveidas” presenta diptongo en lugar de hiato. Caso de sinéresis para que el verso no resulte hipermétrico.

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALEJO	(¡Que este hombre me conociera!)	
MOLLETE	Déjame darte un abrazo.	
ALEJO	Ten, Mollete, más modestia.	
MOLLETE	¡Saltos doy ya de contento!	
ALEJO	Yo estimo vuestras ofertas pero ya tengo limosna para hoy.	1265
DEMONIO	Pero ¿no es fuerza comer mañana? El guardarla es la mayor diligencia.	
ALEJO	Es eso desesperar del cielo y su omnipotencia, que me la dará mañana pues que nunca me la niega.	1270
DEMONIO	Tanto, Alejo, me lastimas que darte agora quisiera los palacios que poseo, mi casa, galas y hacienda. Deja este impinado risco, desampara esta maleza, que entre colonias de plata y entre cristalinas piedras, en brazos del viento tira menudos globos de perlas.	1275
	Deja este caduco monte, pira de flores excelsa, que entre montañas de aljófar y entre* nevadas breñas, la dorada cumbre esconde y la altiva punta cierra.	1280
	No con tanto dolor pases, ni vivas con tanta pena, mirando empinados riscos que, escalando las estrellas, fatigados de encumbrarse a tan imposible empresa, fuyan* perlas en arroyos, que, desuniendo las peñas, desmarañando las hojas, sierpes de cristal parleras, corridas bajan al valle y en ese Éufrates* se entran	1285
		1290
		1295
		1300

* 1287 En los ejemplares de Zaragoza y en los de Madrid R/160, R/4528 y R/7309 aparece claramente “enre”, lo que es, sin duda, una errata.

* 1296 **fuyan**: De “fuir”. Es, según *D.A.*, lo mismo que “huir”. Su uso como verbo transitivo es habitual, como metáfora verbal, en el lenguaje gongorino.

* 1301 **Éufrates**: Río que pasa por Siria y desemboca en el Tigris. La referencia a un río real que pasa por Siria, ayuda a localizar la acción en un lugar concreto pero tiene también un valor simbólico. El Éufrates es un río de importancia en la historia de Israel. Sus resonancias bíblicas se enmarcan en un pasaje como este, la tentación de san Alejo, que recuerda mucho a otro pasaje bíblico como las tentaciones de Cristo en el desierto.

III, *Cómo se engaña el demonio*

con tan sonoro corriente,
con el agua tan risueña,
que, levantando palacios
de nieve y de plata tersa, 1305
en breve rato consiguen
sus disfrazadas finezas,
corto túmulo de espuma,
largo sepulcro* de arena.
Aquí, cuando el sol, rompiendo 1310
las orientales vidrieras,
gloria abreviada a una nube,
luz reducida a una tela,
trocando espumas y escamas
en líneas de oro y de néctar, 1315
a las playas del oriente
luminoso se despeña,
conduciendo a los escollos
de esta rústica aspereza
un promontorio de rayos, 1320
un piélago de azucenas,
estás fatigando el bosque
con tan grave penitencia
que los rústicos escollos
sienten tus graves miserias. 1325
No hay ave esmaltando el viento
ni hay pez que Éufrates sustenta,
no hay garza que peina el aire
ni hay lobo que el bosque altera;
no hay león que ruga el soto, 1330
corzo que mide la selva,
halcón que fatiga el viento,
del aire hermoso cometa,
de Apolo animada nube,
que en este sitio no tenga 1335
sentimiento de tu vida
y pesar de tu dureza.
Aún los arrugados troncos
entre las hojas, parleras
a los combates del cierzo, 1340
sintiendo están tus tristezas
y, apasionados, a veces
la verde y umbrosa testa
agobian para mirarte
hasta la rústica tierra. 1345
Deja el monte, deja el valle,
deja el risco, el prado deja,
y ven conmigo gustoso
a gozar de mi riqueza,

* 1309 En todos los ejemplares manejados aparece “sepurco”, forma no recogida en *D.A.*

III, *Cómo se engaña el demonio*

	pues sabiendo tu virtud estendida por Diaberca,* quise venir desde Orfa,* -ciudad que de aquí está cerca-, para llevarte a mi casa.	1350
	Y porque agora me debas entre tantas aflicciones y en tan míseras penas, si no el afecto piadoso, la caritativa oferta...	1355
ALEJO	Yo estimo vuestro cuidado, mas mi pasión no desea sino huir las vanidades, las lisonjas, las riquezas, y estar entre estos escollos donde la bruta fiereza	1360
	se desnuda por vestirme de sus erizadas cerdas, -que permite el cielo a veces en tan penosas empresas, que sean las fieras hombres cuando son los hombres fieras-.*	1365
	Mas ¿qué Atalanta brñosa sobre un bruto se despeña de un corto risco de plata hasta un arroyo de perlas?	1370
	¡Válgate Dios!	1375
DEMONIO	(Él te mate. ¡Que por mi ocasión merezca hoy Alejo! ¡En penas* ardo!)	<i>Aparte</i>
	<i>[Sale Clarinda despeñándose]</i> *	

* 1351 **Diaberca:** Son ciudades cercanas a la antigua ciudad de Edesa (norte de Mesopotamia, actual Siria). Se extendió en el siglo I la religión cristiana y por toda la región alrededor de Edesa hubo gran cantidad de monasterios. Esta región cayó en manos musulmanas y fue recuperada por los Cruzados hasta el 1147, año en el que sucumbió al poder turco. La región de Edesa pasó a ser denominada por los turcos "Urfa" (antigua Siria y hoy en Turquía). Diaberca debe ser el nombre castellanizado de la ciudad Diyabakir (próxima a Urfa).

* 1352 **Orfa:** Nombre castellanizado de Urfa. En realidad, Orfa, es el nombre moderno de la ciudad de Edesa y no una ciudad cercana distinta.

* 1371 El hombre como fiera es el motivo del salvaje, muy presente en el teatro calderoniano, como es el caso de Segismundo en *La vida es sueño*. "La figura del salvaje en el teatro del Siglo de Oro, además de ser sumamente popular y de contribuir a su enriquecimiento dramático, le presenta al escritor una rica oportunidad temática que no desaprovecha..." (J. Antonio Madrigal, "Salvaje" en *DCSO*, pp. 267). El tema del salvaje sirvió mucho en las comedias de santos y autos sacramentales, "vuelto a lo divino", tal y como se presenta en estos versos (el salvaje también como obra de Dios). Para estas cuestiones del "salvaje a lo divino" *vid.* Aurora Egido, "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón", *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-186.

* 1378 En todos los ejemplares se encuentra "panas". Parece claro que es una errata.

* *Acot.* 1379 Aunque en los originales falta esta acotación hay que notar cómo está implícita en las palabras de Alejo en los versos 1372-1375. Nótese la similitud clarísima de este pasaje en el que Clarinda sale cayéndose del caballo, despeñándose por el monte, dispuesta a vengar su honor, con la escena inicial

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALEJO	Difunto pide a la tierra el espacio más disforme.	1380
MOLLETE	Mujer que corre carreras,* los caballos son la causa las más veces de que muera.	
DEMONIO	(Aquí comienzan mis trazas.)	
ALEJO	¡Qué desdicha!	
MOLLETE	¡Qué belleza!	1385
	Señor, yo quiero ir por agua hasta esa fuente.	
ALEJO	Ya empieza a recordar del desmayo.	
CLARINDA	¡Válgame el cielo!	
ALEJO	¡Qué pena!	
CLARINDA	Libre del pesar me siento.	1390
ALEJO	¿Quién eres, mujer, que arriesgas así tu vida en un bruto que por las montañas vuela?	
CLARINDA	Soy quien por guardar su honor la vida valiente arriesga.	1395
MOLLETE	Otras por perder el suyo van al riesgo más apriesa.	
ALEJO	Varonil mujer naciste.	
CLARINDA	Tengo amor y soy resuelta. Clarinda tengo por nombre;	1400
	Roma, mi patria, cabeza de todo el mundo, a quien rige con soberana prudencia* .	
	De ella partí enamorada de un hombre, de ardores llena y ha trece años* que le busco por ocultas asperezas.	1405
	Finalmente me dijeron, tomando en la Siria lengua,*	

del despeño de Rosaura en *La vida es sueño*, pasaje muy bien analizado por J.E. Varey en su artículo "The Use of Costume in Some Plays of Calderón" en *Calderón and the Baroque...*, op. cit., pp. 109-118.

* 1381 "**mujer que corre carreras**": En el original aparece "correras" que es claramente una errata. Parece tratarse de una frase proverbial pero no se registra tal cual aquí aparece en Correas (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, texto anotado por Louis Combet, Bordeaux, Féret Fils, 1967), aunque hay muchos refranes similares que hacen referencia a las malas caídas de los caballos al galope como "kavallo en karrera, sepultura abierta" (*ibid.*, p. 380).

* 1403 Roma como *caput mundi*, aparece en infinidad de obras literarias del Siglo de Oro, no solo en teatro. Roma se presenta asociada a la idea de prudencia y también a la peregrinación amorosa, puesto que es el lugar desde el que parte el problema amoroso de Clarinda y en el que tendrá solución, en la jornada tercera. Esta misma idea está muy presente en el *Persiles* de Cervantes (*vid.* Aurora Egido, "*El Persiles y El Criticón* o lo que va de Amor a Roma", *Gracián, L'Europa, L'Italia, Congreso Internacional (Nápoles 14-15 diciembre 2001)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2003).

* 1406 Anacronismo. No ha pasado un año y los otros personajes anteriormente han repetido que, desde los sucesos de la jornada primera han transcurrido doce años.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	que mi amante pobremente vivía triste en Edesa.	1410
	A ella vine, mas ¡ay, cielos!, ¡perdida estoy; estoy muerta!, Teodoro, mi necio amante es este que aquí se llega,	1415
	el que ha pretendido osado usurpar con la violencia y con cautelosa industria el honor, preciosa perla, que entre la colcha del alma luce joyas de nobleza.	1420
DEMONIO	Y así, amparadme, señores. Pues el pobre es quien te lleva, él podrá favorecerte.	
<i>Vase</i>		
CLARINDA	No naciste con nobleza	1425
ALEJO	pues a una mujer no amparas. No pases, Clarinda, pena. Yo te libraré de todo.	
CLARINDA	El bruto ya lo despeña.	
<i>Sale tropezando y cae Teodoro</i>		
TEODORO	¡Válgame el santo Alejo que es prodigio de estas selvas!	1430
ALEJO	Pídele a Dios que te ayude.	
MOLLETE	De buen amparo se acuerda.	
CLARINDA	(El pecho hirió con su voz, pues que nombró a Alejo en ella.)	<i>Aparte</i> 1435
TEODORO	¿Quién así me alivia el alma? ¿Quién eres, que en la pobreza tanto resplandor me arrojas?	
ALEJO	Un pecador.	
TEODORO	¿Tanta deuda, cómo tengo de pagarte?	1440
CLARINDA	(El alma triste y suspensa a este pobre está adorando.)	
TEODORO	Y tú, mujer loca y necia, ¿qué castigo has de tener, pues aquí, con diferencia, cuando una mujer me ofende, un pobre me da paciencia, y cuando él me da la vida, la muerte me causa ella?	1445

* 1409 **tomando en Siria legua:** “Tomar lengua” se refiere al hecho de “traducir”, de servirse de un intérprete para que le traduzca de la lengua siria. Es una cuestión de verosimilitud en relación al tema de las lenguas que está muy presente en la literatura desde Cervantes (como en el caso del *Persiles*).

III, *Cómo se engaña el demonio*

MOLLETE	(Aquí importa callar yo.)	1450
ALEJO	Pues si que debes confiesas, a mis afectos la vida,* solo una cosa quisiera pidirte.	
TEODORO	Yo te la ofrezco, por imposible que sea.	1455
ALEJO	Es que dejes a Clarinda. No la persigas.	
TEODORO	Es fuerza no replicar tu precepto. (Pero si este Alejo fuera...)	<i>Aparte</i>
ALEJO	Vuélvete, Teodoro, a Roma.	1460
TEODORO	Ya al amago de la espuma este valeroso bruto corre con el sol parejas.*	
ALEJO	Dios te guíe.	
TEODORO	A Dios, Clarinda, pues el cielo me hace fuerza para dejarte.	1465
CLARINDA	Él te guíe y te dé feliz estrella.	
[VOCES]	¡Al valle!	<i>Dentro</i>
[VOCES]	¡Al bosque!	<i>Dentro</i>
[VOCES]	¡A la sierra!	<i>Dentro</i>
ALEJO	Estas voces me suspenden.	
MOLLETE	A mí estas voces me alteran.	1470
CLARINDA	Esta novedad admiro.	
[VOCES]	Vaya al prado.	<i>Dentro</i>
[VOCES]	Tú a la selva, que en este monte le vi hacer dura penitencia.	<i>Dentro</i>
ALEJO	Yo, Clarinda, me retiro, y así tus intentos deja y vuélvete ahora a Roma.	1475
CLARINDA	Contigo vivir quisiera entre estas asperidades.	
ALEJO	Vete en paz.	
MOLLETE	Yo iré con ella, señor, si tú tienes gusto.	1480
ALEJO	Buena prevención es esa. Dices bien; tú la acompaña.	
CLARINDA	Obedecerte es ya fuerza.	
MOLLETE	A Dios, señor de mis ojos. Vuélvete luego a tu tierra.	1485
ALEJO	En cumpliendo mis intentos, presto me verás en ella.	
CLARINDA	(¡Si este, cielos, fuera Alejo!,	

* 1452 El sentido es "Pues si confiesas que debes a mis afectos la vida..."

* 1463 Guiño al comienzo de *La vida es sueño* de Calderón.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	que según traigo las señas en todo le es parecido.)		1490
ALEJO	Idos pues. (¡Que el cielo quiera que todos me desconozcan!)		
CLARINDA MOLLETE	A Roma vuelvo violenta. Muy gustoso con Clarinda iré a Roma, que no es buena la vida por estos montes, llenando el cuerpo de yerbas.		1495
CLARINDA	A Dios, penitente santo. De mí en tu oración te acuerda.		1500
<i>Vase Clarinda</i>			
ALEJO	A Dios, mujer infelice, pues un amor te sujeta. Yo por este inculto monte me retiro a una aspereza donde los riscos me ocultan,		1505
	donde me encubren las peñas de esta inquietísima plebe, que sin ocasión se altera para tenerme por bueno, ¡qué importunidad tan necia!		1510
	Después me volveré a Roma y con humildad honesta los días que yo pasé en regocijos y fiestas los pienso pasar pidiendo		1515
	limosna por cada puerta, que, pues mi esposa y mi padre me desconocen, es fuerza que toda la demás gente por Alejo no me tenga.		1520
[VOCES] ALEJO	Por ahí puedes tú llegar. Voyme huyendo de estas fieras, que para inquietar mi vida aquí el demonio me echa.	<i>Dentro</i>	
<i>Vase y salen dos criados</i>			
CRIADO 1 CRIADO 2	Hacia esta parte* no está. La plebe toda se altera, de estos vecinos lugares.		1525
CRIADO 1 CRIADO 2 CRIADO 1	Lleguemos hasta la sierra. Alejo dicen se llama. Toda la ciudad de Edesa por estos montes le busca		1530

* 1525 En todos los ejemplares “parre”.

III, *Cómo se engaña el demonio*

para rendirle obediencia.

*Sale Aldora sola, del mar arrojada**

ALDORA	Ya la fortuna mía me persiguió con tan contraria suerte, que en tan adverso día,	1535
	después del gozo me ofreció la muerte, y aunque entre penas muero, mayor alivio con la muerte espero. En ese mar salado perdí a Eufemiano en mísera tormenta,	1540
	y con grave cuidado justo será que temerosa sienta, en tan aversa suerte, mi eterna desventura con su muerte. Arroyo destilado,	1545
	con labio de cristal, lengua de plata, música haces al prado; si tanto la corriente te maltrata, ¿por qué para tu olvido por líneas de esmeraldas vas corrido?	1550
	Aves, que en veloz vuelo al viento fatigáis con la armonía, siendo sombras del cielo, cantad exequias a la muerte mía, pues será mayor suerte	1555
	si vosotras cantáis mi triste muerte. Mar, que al sol acrisolas, ya que me traéis* aquí con ira suma, levantando en tus olas bóvedas de cristal, montes de espuma,	1560
	no quieran tus enojos que aumente tus cristales con mis ojos; mas si de tu tormenta salí a este bosque que bosteza fuentes, justo será que sienta	1565
	acciones a mi amor tan delincuentes. Y así, en mis penas graves,	

* *Acot.* 1533 Aldora y después Teodoro aparecen en escena arrojados desde el mar. Sabbatini (*op. cit.*, pp. 120-124) ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines...etc.) y de barcos navegando o naufragando. Por las acotaciones no podemos saber si se representaría escenográficamente el mar o si simplemente se aludiría a él a través del parlamento de los personajes, quienes saldrían a escena con signos de haber sufrido un naufragio. Recuérdese una escena similar en *El burlador de Sevilla* de Tirso.

* 1558 Sinéresis en “traéis”.

* 1562 La proyección de los sentimientos en la naturaleza, y en especial, la imagen de las lágrimas del poeta que aumentan el caudal de agua, es un tópico bien presente en la literatura desde Garcilaso, como en su *Égloga I*: “Yo hago con mis ojos/ crecer, lloviendo, el fruto miserable.” (*Poesía castellana completa*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 2001, p. 141).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	¡Qué sentencia tan leal es la que dice tan bien que se ha de aguardar un bien cuando se ha pasado un mal!*	1615
	Mi amor cobarde se siente para publicar su ardor, mas se ha de temer mejor a un cobarde que a un valiente.	1620
	Y así, pues que se equivoca la voz de la lengua al labio, no publique vuestro agravio por mi ardimiento la boca, que para más conseguir quien no sabe merecer, enamorado ha de hacer lo que no está bien decir.	1625 1630
ALDORA	Con esto, con menos mengua, se mira vuestra beldad, que nunca una voluntad ofende como una lengua. Atrevido, loco, osado, ¿cómo al decir vuestro intento vuestro propio pensamiento la vida no os ha quitado?	1635
	Antes mi mano, homicida de vuestra infame pasión, suspenderá vuestra acción quitándome cruel la vida.	1640
TEODORO	Pues no he de sufrir mi ardor; no he de pasar tanto fuego.	
ALDORA TEODORO ALDORA	¡Conmigo, Teodoro, ciego! Llevo en secreto mi amor. ¡Esposo, que en esas sierras vives pobre y penitente, remedia mal tan urgente, da victoria a tantas guerras!	1645 1650
TEODORO	Pues tan fogoso y tirano mi ardor a amarte me mueve, apágalo con la nieve que blanquea en esa mano.	

Al ir a tomarle la mano se oyen unas cadenas y una lastimosa voz que dirá

* 1618 **se ha de aguardar un bien/ cuando se ha pasado un mal**: Repite este refrán una idea proverbial presente en muchas sentencias similares: “No hay mal que cien años dure”, “Después de la tormenta viene la calma” o, también relacionado en la misma línea de significación, “No hay mal que por bien no venga”. No se registra la frase exactamente igual a como aquí aparece en *Correas* ni tampoco en *12.600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Correas ni en “Más de 21.000 refranes castellanos”* de Francisco Rodríguez Marín (Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930).

III, *Cómo se engaña el demonio*

VOZ	¡Ay de mí!	
TEODORO	¡Válgame el cielo!	1655
	¡Qué acento tan lastimoso!	
	Pero yo estoy temeroso.	
	Templa mi ardor en tu yelo.	
VOZ	¡Ay de mí!	
TEODORO	Ya se llegó	
	la voz más cerca al oído.	1660
ALDORA	Amparo de Alejo ha sido.	
	El cielo mi queja oyó.	
TEODORO	Temo morir de pesar.	
	¿Cómo sufrir tanto puedo?	
	Admirado estoy que el miedo	1665
	a mí se atreva a llegar.	
	La misma tierra esta es	
	donde a Clarinda la palma	
	quise quitar, porque en calma	
	estuve en el mar un mes.	1670

Sale Alejo con unas cadenas de hierro por el suelo rastrando, cubierto el rostro y el cuerpo con unas túnicas negras*

ALEJO	Teme a Dios, pues que te mira.
TEODORO	¡Válgame el cielo, qué horror!
ALDORA	El cielo ampara mi honor.
ALEJO	Teme a mi Dios que está con ira.

Vase

TEODORO	Aldora, el cielo ha querido	1675
	apagar así mi ardor.	
	Libre está tu noble honor.	
	Perdón de mi acción te pido.	
	Yo ofrezco de acompañarte,	
	si a tu patria has de venir,	1680
	donde te podré servir,	
	sin que puedas agraviarte;	
	de esposo santo te ayuda,	
	sígueme al mar, que él hará	
	que se mude el tiempo ya,	1685
	pues por él mi amor se muda.	
ALDORA	A Roma iremos los dos,	
	que de tu palabra fio	
	tu enmienda y el honor mío.	
	Mira que te mira Dios.	1690
TEODORO	Por mí no tendrás enojos	
	y en paz iremos los dos,	
	porque si yo miro a Dios,	

* *Acot.* 1671 **rastrando**: “Lo mismo que Arrastrar, que es como ahora se dice.” (*D.A.*, s.v. rastrar).

III, *Cómo se engaña el demonio*

no me cegarán tus ojos.

JORNADA TERCERA

Salen Arnesto y Porcia en Roma

ARNESTO	¿Qué hay de novedades, Porcia?	1695
PORCIA	No sé cosa que decir.	
ARNESTO	Desagradecida estás.	
PORCIA	No presumas mal de mí.	
ARNESTO	Acuérdate que ha quince años, cuando en ese mar te vi, ya pez que el agua sorbía, ya ave que el viento infeliz sobre montañas de espuma alas te daba, y yo fui quien dividiendo una tabla, del mar rústico matiz, por librarte de la vida la media tabla te di. Mas el cielo favorable nos quiso sacar al fin a Eufemiano, a Clarinda, a mí, a Mollete y a ti, de aquella tormenta grande que formó el aire sutil. Y que después vino Aldora con Teodoro, muy feliz, a gozar de las quietudes que el cielo le ofrece aquí con tantas prosperidades.	1700
	Ya todo lo sé.	1710
PORCIA		
ARNESTO	Y que aquí un pobre ha trece años que en ese portal metí por mandado de Eufemiano, y porque Mollete...	1720

Sale Mollete

MOLLETE	(¡Ay de mí! * <i>Aparte</i> ya me nombran estos dos. Bien daremos qué reír.) ¿Qué hay Arnesto? ¿Porcia hermosa, a qué os bajáis al jardín?	1725
PORCIA	No empieces a atormentarme como a ese pobre infeliz, que siempre le dais mil penas.	1730
MOLLETE	Le hago merecer así.	

* 1724 Verso hipermétrico.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	Mas ya mi señor ha entrado con Aldora. Será fin de tanta lucida flor,	1735
ARNESTO	de tanto hermoso pensil. También Clarinda entra agora.	
PORCIA	Con mi señora la vi.	
MOLLETE	Músicos vienen.	
ARNESTO	Querrán	
	de Eufemiano divertir	1740
	las tristes melancolías.	
PORCIA	Demos lugar por aquí.	

*Salen músicos a un lado tocando sonoramente y salen después Aldora, Eufemiano,
Clarinda y Lucrecia*

ALDORA	Ya las apacibles flores, del campo hermosas guirnaldas, sobre puntas de esmeraldas	1745
	causan fragantes olores.	
CLARINDA	Ya los suaves ruiseñores con voz poca y gracia suma, laudes parleros de pluma,*	
	cantan sin que les estorbe	1750
	el ruidoso mar que sorbe montañas de altiva espuma.	
EUFEMIANO	Cantad vosotros, cantad, al son del arpa sonora, que un pecho que siempre llora	1755
	se alivia en la variedad.	
CLARINDA	Vuestra pena desterrad, señor, y vuestros enojos, porque en tan fuertes antojos	
	y en tan continua pasión,	1760
	lo que siente el corazón lo van diciendo los ojos.	

Sale Alejo por un lado sin ser visto, pobremente vestido

ALEJO	Ya que en un pobre portal todos me han desconocido, lloro mi mal afligido	1765
	si por lo continuo es mal. Ojos, ya con pena tal lágrimas no derraméis. Oídos* que sentir tenéis,	

* 1749 Se repite exactamente el mismo verso en *La industria contra el peligro* (vid. v. 389 y la correspondiente nota al pie). Esta expresión se refiere a la metáfora gongorina de la “cítara de pluma” de la que se ríe Lope: “Así es verdad, porque muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor **cítara de pluma** que por la misma razón se había de llamar la cítara ruiseñor de palo.” (Lope de Vega, *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1988, p. 371).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	pero si disimuláis, lo mismo que rebozáis* es lo que público hacéis.	1770
CLARINDA	<i>Amor, lo que bien se quiso, no se puede olvidar, no, que donde cenizas quedan</i>	1775
EUFEMIANO	<i>si no hay llamas, hay calor.*</i> Ya, Clarinda, respondió esa voz con dulce acento, que las penas que yo siento no puedo olvidarlas, no.	1780
	Ya tu afecto conoció que mi dolor fue preciso y agora con este aviso nuevo principio tendrá, que siempre en el alma está,	1785
ALDORA	<i>amor, lo que bien se quiso.</i> En tan justo sentimiento no es el dolor escusado, que siempre da más cuidado la memoria que el tormento.	1790
	Siempre el triste pensamiento al alma pena le dio, y como entonces sintió llanto y pena en pesar tanto, la pena, aunque cese el llanto,	1795
CLARINDA	<i>no se puede olvidar, no.</i> Fuego es la pena de amor, ceniza su triste olvido, y así un corazón sentido halla alivio en el ardor.	1800
	Mas en tan grave dolor, cuando las llamas lo vedan, para que las penas puedan dar con el llanto sosiego, es mejor volver al fuego	1805
ALEJO	<i>que a donde cenizas quedan.</i> Es de la pobreza tal el mal, que, aunque en mi se ven hoy juntos el mal y el bien, dudo el bien y creo el mal.	1810
	En pena tan desigual siente la causa el amor,	

* 1769 Sinéresis en “oidos” para que el verso no resulte hipermétrico.

* 1771 **rebozar**: “Metaphoricamente, encubrir, ocultar con disimulo y artificio engañoso alguna cosa, disfrazarla para que tan facilmente no se conozca” (*D.A.*, s.v. *arrebozar*). Viene a decir que aunque sus oídos pretendan engañarlo, disimulando u ocultando lo que escuchan, es precisamente así como hacen más público lo que intentan esconder.

* 1776 Estos cuatro versos dichos por Clarinda son una cuarteta asonantada (a modo de cancioncilla) que se glosa en las décimas siguientes. Debe ser una cancioncilla inventada por el autor ya que no la registra Magrit Frenk en el *Corpus de la antigua lírica popular...*, op. cit.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	que, aunque en abrasante ardor el pecho no está encendido, como fuego en él ha habido, <i>si no hay llamas, hay calor.</i>	1815
EUFEMIANO	Es tan arduo mi pesar y tan continua mi pena, que aún el dolor me condena más a sentir que a llorar. Nunca me puede matar, y así mi mal no mejoro; sus pretensiones ignoro, pues en tan triste tormento, es más la pena que siento que no la pena que lloro.	1820
ALDORA	Para alcanzar mayor suerte en tormento tan debido, nunca la muerte ha querido ser alivio siendo muerte.	1830
CLARINDA	Es que rigurosa advierte, con afecto desigual, en dolor tan inmortal, y en pena tan homicida, que hace oficio de la vida la muerte para hacer mal.	1835
ALEJO	Es tan fuerte mi tormento y tan grave mi aflicción, que aun dentro del corazón no cabe mi sentimiento; y como rompe violento los ojos el llanto suave, se alivia mi pena grave. Y así desmerecen ahora,* pues no hay pena si se llora, no hay desdicha si se sabe.	1840
CLARINDA	Ya, señor, el sol teñido su luz a los montes sube; púrpura le da a una nube, a Cintia* luz le ha ofrecido, y ya entre sombras perdido viste de luto la flor, pues, siendo dueño y señor de su flor y de su fruto, es bien que se vista luto	1845
		1850
		1855

* 1844 En los originales el verso es hipermétrico, lo que se explica por la continua alternancia entre “agora” y “ahora” que hace que erróneamente se transcriba “agora” en lugar de la variante bisílaba, por lo que propongo la enmienda para evitar el verso hipermétrico.

* 1850 **Cintia**: Nombre que se le da también a Diana, por haber nacido monte Cintio: “Dícese Cynthia de un famoso monte así llamado de la isla Delos, en donde se finge haber nacido Apolo y Diana, que es la luna.” (Pérez de Moya, p. 371). Es metáfora para describir el anochecer, pues Diana es la luna “por cuanto así como a Diana le atribuyen saetas y arco, así la Luna tiene rayos de luz que como saetas hieren...” (*ibid.*, p. 368).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	cuando sepulta su ardor. Yo por la puerta saldré del jardín.	
LUCRECIA	Allí está el coche.	
MOLLETE	Si ella sale no habrá noche.	
ALEJO	Yo con mi pena estaré.	1860
EUFEMIANO	Yo acompañándoos iré.	
CLARINDA	No lo consiente mi amor. Sentid menos el dolor.	
ALDORA	Clarinda, señora, a Dios.	
CLARINDA	Dios os consuele a los dos.	1865
EUFEMIANO	Ven, hija.	
ALDORA	Vamos, señor.	

Vanse y solos queden Mollete y Alejo

ALEJO	Aquí entre mi pensamiento estaré tan desvelado que lo grave del cuidado aumentará mi tormento.	1870
	En tan grave sentimiento, ¿quién en el mundo ha sabido disimular si ha querido? Mas entre penas de amor, quien disimula mejor	1875
MOLLETE	es quien más ha merecido. ¿Aquí estáis rezando agora? Pobre de mala fortuna, ¿no veis que sale la luna, y es de la noche la aurora?	1880
ALEJO	Ya mi sentimiento llora por hacerla verdadera, pues en tan humilde esfera, aunque más rayos consiga, es mejor que poco viva para que con dicha muera.	1885
MOLLETE	Callad, santo de pajar,* pues en este portal duro pensáis de mí estar seguro y no os habéis de escapar.	1890
ALEJO	Yo os tengo de atormentar con mi gracioso poder. Eso te podré deber, porque a un grande pecador le hacen muy grande favor cuando le hacen merecer. (Que este no me conociera lo admiro, pues me sirvió	1895

* 1887 **santo de pajar**: “Expresión irónica, con que nota a alguno de hipócrita.” (*D.A.*, s.v. santo de pajares).

III, *Cómo se engaña el demonio*

con lealtad mientras corrió
la fortuna lisonjera, 1900
pero Dios quiere que muera
de todos desconocido.
Muy obediente y rendido
estoy a su pretensión,
porque a un pobre corazón 1905
solo Dios lo ha conocido.)

Vase. Salen Clarinda y Teodoro

CLARINDA De aquí no habéis de pasar.
TEODORO Yo acompañándoos he de ir.
CLARINDA Es en vano el persuadir.*
MOLLETE (Aquí vienen a porfiar.) 1910
CLARINDA Mirad que Eufemiano estar
puede en el jardín agora.
TEODORO Como no esté en él Aldora
no temo sus desconsuelos.
CLARINDA Será por no darla celos. 1915
TEODORO Será porque penas llora.
¿Es posible, ingrata bella,
que te muestres tan crüel?
MOLLETE (No embarace mi papel* 1920
si es que mejora su estrella.)

Vase

CLARINDA Crüel soy con un fingido,
y para contigo intento
tener aborrecimiento,
que es favor tenerte olvido.
TEODORO Que me aborrezcas no temo 1925
si firme sabes querer,
que es fácil que una mujer
se pase de extremo a extremo.
CLARINDA Dejad, Teodoro, el hablar. 1930
TEODORO Dejadme pasar de aquí.
Pues dadme licencia a mí
de que os pueda acompañar.

Sale Aldora

ALDORA (Al jardín volver intento
para aliviar mis congojas,

* 1909 En los originales se presenta la forma “presuadir”, que es una errata.

* 1919 Nueva referencia metateatral puesta en boca del gracioso, que alude a “su papel” en la obra. Era habitual en las comedias que el gracioso rompiese con la ficción de la trama para destacarse como un personaje tipo de la comedia: “su ruptura de la ilusión dramática apuntala su propia consistencia ficticia como prototipo de lo cómico.” (Susana Hernández Araico, “Gracioso”, en *DCSO*, p. 161).

III, *Cómo se engaña el demonio*

	que oyendo gemir sus hojas se temple mi sentimiento.)	1935
CLARINDA	No pase vuestra porfía a demasía, señor.	
TEODORO	¿Pues cuándo ha sabido amor observar la cortesía?	1940
ALDORA	(Gente suena hacia esta parte. Cñados sin duda son.)	
CLARINDA	¿Hay tan grande sinrazón?	
TEODORO	Yo tengo de acompañarte.	
CLARINDA	Pues la noche es tan obscura que ahora me puede encubrir, por esta parte salir determina mi ventura.	1945

Vase Clarinda

ALDORA	Aliviaré mis enojos llorando con mi pesar, que quien no sabe llorar no merece tener ojos.	1950
--------	--	------

Alléguese Teodoro a Aldora

TEODORO	Espera, querido dueño, de corazón inhumano. Templa mi ardor en tu mano.*	1955
ALDORA	Yo estoy en crñel empeño. Basta, señor, y mirad que estáis en casa Eufemiano.	
TEODORO	Como me deis vuestra mano dejaré vuestra beldad.	1960

Sale el Demonio con espada y de ronda vestido de galán

DEMONIO	(Así celos he de dar a Eufemiano esta ocasión. Pierda la reputación, pues sabe el honor guardar. Alejo vive postrado aquí y su dolor mitiga, y a que [a] ninguno* lo diga me tiene el cielo obligado.	1965
---------	--	------

Sale Eufemiano con espada

* 1955 Escena semejante a la de la jornada anterior. El trato a una mujer en masculino es reminiscencia del “midons” del amor cortés.

* 1967 En todos los ejemplares aparece “y a que ninguno lo diga”, pero no tiene sentido pues a lo que le obliga el cielo es a que no lo diga a ninguno.

III, *Cómo se engaña el demonio*

EUFEMIANO	(Siguiendo un hombre aquí entré, sospechando mi pesar, que es prudencia recelar, mas no al recelo dar fe.) ¿Quién eres, hombre atrevido?	1970
	<i>Encuentra con el Demonio</i>	
DEMONIO EUFEMIANO	Soy quien tu deshonra advierte. Pues si hablando me das muerte, te he de tener conocido. ¡Críados, una hacha luego traed al jardín!	1975
ALDORA TEODORO	¡Qué pesar! El fin quisiera mirar.	
	<i>Saca la espada Teodoro</i>	
DEMONIO	Ya me atormenta mi fuego.	1980
	<i>Sale Alejo</i>	
ALEJO	(El cielo me guía aquí para que el fiero demonio no levante un testimonio al honor que guardé en mí.)	
	<i>Sale Arnesto con el hacha y Mollete</i>	
ARNESTO MOLLETE	A tu favor salgo ya. ¡Pendientes en esta casa!	1985
	<i>Eufemiano mire solo al Demonio</i>	
EUFEMIANO	¿Quién eres, hombre atrevido, que con bárbara arrogancia publicaste mi deshonra y pregonaste mi infamia? Y si no me satisfaces y si mis desdichas callas, este valeroso acero beberá sangre tirana.	1990
	No admiréis resoluciones, porque no impiden las canas la venganza de una ofensa cuando del honor se habla.	1995
DEMONIO	(¡Que así me castigue el cielo! ¡Que mi industria no me valga! ¡No pude hacerme invisible! ¿Cómo Dios así me trata?)	2000

III, *Cómo se engaña el demonio*

Mirad, señor, a ese hombre,
y, si honor os acompaña,
podéis defender honrado
lo que apasionado agravia. 2005

Vuélvese entonces y mira a Alejo

ALEJO	Yo soy quien vuelve por vos. ¡Calla, mentiroso, calla!	
TEODORO	(Esta es la mayor defensa.)	
ALDORA	(Ya vive sin pena el alma.)	2010
TEODORO	(Yo me voy, pues que Clarinda se fue. ¡Qué cosas me pasan! Aún no me ha visto persona.)*	
DEMONIO	(¡Ya huye Teodoro! ¡Qué rabia!)	
ALEJO	Aldora, señor, bajó al jardín y este trazaba desacreditar su honor.	2015
EUFEMIANO	Pues le matará mi espada.	
ALEJO	Sosegáos, que ya el cielo castigó sus arrogancias.	2020
MOLLETE	El pobre se me ha salido. Pues, por Dios, atado estaba con una cuerda a una reja. Fuerzas tiene reservadas.	
EUFEMIANO	Yo estimo vuestro cuidado.	2025
DEMONIO	Gran gozo el pobre me causa. ¡Ábrase el infierno todo! ¡Quemen mi rigor sus llamas, que no ha de querer el cielo afrentarme en esta casa!	2030

*Entonces el Demonio enojado abrió una brecha en la sala y se bajó por ella, saliendo después encendidas llamas y ardiente fuego**

* 2013 **persona**: Usado en este caso con el sentido de “nadie”. Es un galicismo. “Persona se usó, sobre todo, ante cláusulas relativas, en juicios afirmativos o negativos y en oraciones independientes [...]. El uso pronominal de persona, raro en el español anterior al siglo XV, debe ser galicismo.” (Manuel Alvar y Bernard Pottier, *op. cit.*, p. 150).

* *Acot.* 2031 La indicación “abrió una brecha en la sala” parece hacer referencia al escotillón usado en el tablado o vestuario de los corrales de comedias y también en algunas representaciones en salones palaciegos: “El *Diccionario de Autoridades* define un escotillón como «una puerta o tapa cerradiza en el suelo», añadiendo que «llámanse así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias». [...] Los escotillones formaban parte del aparato escénico de la Comedia en el siglo XVI. [...] Las acotaciones teatrales confirman que, efectivamente, se empleaban escotillones en los tres lugares: tablado, vestuario y corredores. [...] A través de escotillones abiertos en el vestuario se hundirían también [...] el Paulo de *El condenado por desconfiado*, también de Tirso. Pese a que la acotación de esta última comedia dice solamente «húndese [Paulo] por el tablado y sale fuego» [...] esta boca del infierno estaría también situada en el vestuario, según se comprueba por la acotación precedente: «Descúbrese fuego y Paulo lleno de llamas». Los descubrimientos no podían hacerse en el tablado. [...] La súbita aparición del demonio emergiendo de los infiernos [o descendiendo a ellos] se podía realizar de diversos modos. [...] se utilizaría un artefacto elevador, parecido a una palanca o a la canal [...] y sería accionado por medio de contrapesos, pudiendo controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación.”

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALEJO	¡Véngate, enemigo, en ti!	
MOLLETE	El jardín ardor exhala.	
ARNESTO	¡Que aquí el demonio viniera!	
EUFEMIANO	De gran peligro me sacas.	
ALEJO	Siempre luce la verdad.	2035
EUFEMIANO	Yo agradeceré tu hazaña.	
ALEJO	Yo me vuelvo a mi retiro.	
EUFEMIANO	Vete en paz. (¡Historia rara!)	<i>Aparte</i>
ALEJO	Allí acabaré mi vida.	
ALDORA	Ya te sigo.	
MOLLETE	Dame el hacha.	2040
ARNESTO	Manos tengo agora yo.	
MOLLETE	Este pícaro me enfada...	
ALDORA	Al pobre mi honor le debo.	
MOLLETE	...pero una burla estremada tengo de darle, por Dios.	2045
ARNESTO	Él lo pagará mañana.	

Vanse y sale Alejo

ALEJO	Lóbrego sitio mío, donde el menor criado me maltrata, donde mejor confío del cielo que la pena me dilata,	2050
	pues aún mi culpa advierte más grande desconsuelo con la muerte. Aquí humilde padezco ya el bofetón del mísero criado,	
	mas, si en esto merezco, sea todo por Dios, que si el pecado la pena ha prevenido alivio me dará lo que he sufrido.	2055
	Aquí rendido siento de mi esposa el pesar y el triste llanto, y hoy en mi padre aumento el mío con llorar en dolor tanto,	2060
	pues siempre los enojos para aliviarse acuden a los ojos.	

Oyéronse unas dulces y suaves músicas en los aires

¿Cómo en tan tristes desvelos, 2065

(José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, *op. cit.*, pp. 237-240). Estos mecanismos para la representación del infierno son descritos por Sabbatini en los capítulos 22 y 23 del libro segundo: “Come si possa fare apparire un’ inferno” y “Altro modo come si possa mostrare un inferno” (*op. cit.*, pp. 84-85). El fuego y las llamas, según allí se explica, serían reales, logradas mediante una marmita con tapa y un agujero en el fondo que permitía pasar una antorcha. La marmita se rellenaba de pedazos de papel para que ardiese más. Subiendo y bajando la marmita se conseguía un efecto de gran llamarada.

III, *Cómo se engaña el demonio*

y en tan soñolientas* horas
oigo músicas sonoras?
Alivio son de los cielos.

*Salió en lo alto de la sala un hermoso y lucido sol y, desplegando brillantes rayos, bajó
Nuestra Señora hasta el sitio de Alejo con muy sonoras y dulces músicas**

	Mas ¿qué beldad peregrina hoy tantas honras me da en su favor? ¿Quién es? Ya mi fiel discurso adivina, y pues que solos los dos nos vemos en el portal, no merezco de mi mal mayores premios, mi Dios.	2070
N. SEÑORA*	Alejo, para pagarte tu continua devoción mi agradecida pasión ahora quiere avisarte de que, para mayor suerte, está tu edad fenecida. Cumplió el término tu vida, llegó el plazo de tu muerte. Y así te aviso obligada a tu devota memoria, que te has de ver en la gloria mañana.	2075 2080
ALEJO	Virgen Sagrada, ¿qué hombre tanto ha merecido? ¿Quién se ha visto tan pagado? ¿Cómo el cielo tanto ha honrado a quien tan poco ha sufrido?	2085 2090
N. SEÑORA ALEJO	A Dios, Alejo. Señora, mucho el aviso ha importado porque hombre tan descuidado bien es que sepa la hora.	2095

*Tocando sonoros instrumentos, desapareció Nuestra Señora dejando lucida la estancia
pobre de Alejo.*

* 2066 La variante “soñolientas” que aparece en los ejemplares manejados no se registra en *D.A.*, por lo que lo considero errata, y como tal la enmiendo.

* *Acot.* 2069 Abundan en la comedia del Siglo de Oro las apariciones de personajes sobrenaturales, y muy especialmente de la Virgen, como ha señalado Ruano de la Haza (*La puesta en escena...*, *op. cit.*, pp. 84-85). Estos personajes, como después sucede con el ángel, bajan en una nube (ya hemos visto el procedimiento de ascenso y descenso en nube en otro momento de la comedia: nota a la *Acot.* 849) desde el cielo rodeados de acompañamiento musical y de luces. El modo de representar la aparición desde arriba de estos personajes celestes viene descrita por Sabbatini en el capítulo 59 “Come si possa rappresentare un paradiso” (*op. cit.*, 127).

* 2077 El personaje es Nuestra Señora. Abrevio la didascalia por falta de espacio.

III, *Cómo se engaña el demonio*

	Ya por cristalinos vientos, con tan música armonía, hace de la noche día con lustrosos lucimientos.		2100
ARNESTO	¿Quién en el mundo se ve con tan conocido honor?	<i>Dentro</i>	
MOLLETE	Ya lo pagará el traidor.	<i>Dentro</i>	
ARNESTO	Bien así lo espantaré.	<i>Dentro</i>	
ALEJO	Ya los criados bajaron a dormir a su aposento. Mas denme nuevo tormento si tanto honor me causaron.		2105
	Agora quiero apartarme a esta estancia limitada, que, pues la muerte es llegada, justo será retirarme.		2110

*Vase. Sale Mollete vestido de mujer por un lado con una luz y sale, por el otro lado, Arnesto con una sábana cubierto y una luz en las manos**

MOLLETE	(De mujer vengo vestido y así engañarle pretendo.)		
ARNESTO	(Como es temeroso, entiendo que así lo tendré rendido.) ¿Quién viene?		2115
MOLLETE	Arnesto, mi dueño.		
ARNESTO	(¿Pero Porcia vino a verme?)		
MOLLETE	(¿Qué es esto? ¡Cielos, valedme!)		
ARNESTO	(Yo me puse en grande empeño.)		2120
MOLLETE	(¡Ay, qué fantasma de nieve!)		
ARNESTO	(¡Es posible que llegara y deste modo me hallara!)		
MOLLETE	(Más el pecho se me mueve.)		
ARNESTO	Llega, no te cause espanto esta invinción. Llega luego.		2125
MOLLETE	Tengo este ojo muy ciego y me lo hace abrir el llanto.		
ARNESTO	(¿Si me quitaré el disfraz y me daré a conocer?)		2130

* *Acot.* 2113 El disfraz es también muy importante para el desarrollo de la acción en esta comedia. Mollete sale disfrazado de mujer, lo que dota la escena de gran comicidad, y Arnesto de fantasma o aparecido, lo crea una peculiar situación de enredo. El hombre disfrazado de mujer es bastante menos frecuente que el de mujer vestida de hombre pero aparece en obras de Lope de Vega como *El ruiseñor de Sevilla* y de Tirso como *El Aquiles* y está ligado “al ámbito carnavalesco al que remiten” (Javier Huerta Calvo, “Disfraz” en *DCSO*, p. 109). Los disfrazados de fantasmas y aparecidos plagan el teatro áureo; así los encontramos en obras como *El galán fantasma* (1637) o *Fineza contra fineza* (1672). Los personajes que tomaban apariencia de fantasma se utilizaban en mayor número de ocasiones más que para asustar, para provocar situaciones de enredo como esta que causaban sorpresa y la hilaridad del público ya que “el falso fantasma es un personaje que puede dar mucho juego como elemento ingenioso y humorístico de la trama.” (José Enrique Laplana, “Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro”, *op. cit.*, p. 96).

III, *Cómo se engaña el demonio*

- MOLLETE Cielos, ¿qué puede esto ser?
¡Vete, bruja o duende, en paz!
¡Déjame!
- ARNESTO (¿Porcia es de veras?
Mas si el engaño la digo
no podré darle castigo
a Mollete.) 2135
- MOLLETE ¿Pues qué esperas?
¿Cómo no te vas agora?

Lléganse

- ARNESTO ¡Ay, que me mata! ¡Ay de mí!
Siempre mi mal presumí.
No temas a quien te adora. 2140
(La voz parece que muda.)
- MOLLETE Ya muero sin confesión.
¿No hay un cura santurrón
que a apretar la mano acuda?
- ARNESTO No huigas* de mí, pues te quiero. 2145
- MOLLETE Sí, quiero huir, Fierabrás*.
- ARNESTO Espérate y me verás.
- MOLLETE Ya por mirarlo me muero.
- ARNESTO Pues yo te daré ese gusto.

Lléganse más y apagan las luces

- MOLLETE (¡Ay, que la luz se apagó!
Pero si he de morir yo,
que muera ella* antes es justo.) 2150
¡Aparta de aquí, tirano!
- ARNESTO No te mueras de esa suerte.
- MOLLETE Muy cerca tengo la muerte 2155
pues tengo vela en la mano.*

* 2145 **huigas**: Forma habitual en registro coloquial en la época: “No resultó difícil que la gran cantidad de verbos que llevaban g por el motivo que fuera, pudieran atraer a otros que, habitualmente, tuvieron vida efímera. [...] De este modo no extraña la extensión de vulgarismos como *haiga* (general), *huiga* [...] (Castilla, Andalucía).” (Alvar y Pottier, *op. cit.*, p. 222).

* 2146 **Fierabrás**: Es un gigante de feroces brazos, hijo del rey moro Balán. La leyenda sobre este gigante pertenece al ciclo de libros de caballerías sobre Carlomagno y los Doce Pares. Es el protagonista de un poema épico francés en el que se relata el hallazgo de Fierabrás del famoso bálsamo, el cual inspiró el capítulo X de la primera parte del *Quijote* (vid. ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 114). Fierabrás es personaje protagonista de la obra de Calderón *La Puente de Mantible* (1635).

* 2152 “ella” hace referencia a “la fantasma”, pues “fantasma” tiene en la época género femenino. *D.A.*, dice que es palabra de género ambiguo pero en las comedias de Calderón es siempre femenino como comprobamos en *La fiera, el rayo y la piedra* (1664).

* 2156 Este verso hace referencia a la costumbre de poner una vela encendida a los enfermos agonizantes, la cual se apagaba cuando fallecían. El cuento XXXVI de la *Segunda Parte del Sobremesa y Alivio de caminantes* de Timoneda ilustra muy bien ese hábito: “Siendo un viejo demasadamente avaricioso [...] lo era en extremo y fuera de compás que, si veía encendidas dos lumbres, mataba la una; y si candela fuera de la mesa ardía, hacía lo mismo. Por tiempo vino q[ue] adolesció; y no dándole vida, y estando ya *in*

III, *Cómo se engaña el demonio*

(Por aquí me voy rendido
a esta visión tan horrenda,
para que Arnesto no entienda
que a la fantasma he temido.) 2160

Vase

ARNESTO ¿No quieres hablar gustosa,
Porcia? Quien te adora soy,
que agora esperando estoy
en esta forma espantosa
a ese Mollete fingido. 2165

Sale Porcia

PORCIA (También viven los cuidados
de amor entre los criados,*
y así a este cuarto he venido
para hablar a Arnesto un poco.)

ARNESTO Llega, Porcia, no te alteres. 2170

PORCIA ¿Arnesto?

ARNESTO ¿Por qué te mueres
por verme?

PORCIA ¿Dime, estás loco?

ARNESTO No te altere el verme así,
que este disfraz no es de veras
y no es razón si te alteras
que hayas de morir por mí. 2175

PORCIA Arnesto, ¿qué estás hablando?

ARNESTO Que no te espantes te pido.

PORCIA ¿Acaso el juicio has perdido?

ARNESTO Pues, Porcia, si estás temblando,
¿qué quieres que diga yo? 2180

No temas. No así te mueras.

PORCIA ¡Este hombre si habla de veras!

ARNESTO Más afecto mereció
mi amor. ¿Por qué quieres irte? 2185

No quieras darme pesar.

PORCIA Yo vine contigo a hablar

extremis, encendióle una candela un hijo suyo; y estándole diciendo: -Padre, acordaos de la pasión de Dios. Le respondió: -Ya me acuerdo hijo; pero mira tú, hijo mío, que te acuerdes, que en acabando que acabe de dar el alma a Dios, mates la ca[n]dela." (*op. cit.*, pp. 257-258). Así pues, la vela encendida, es interpretada por Mollete como signo de la cercanía de su muerte. Para todas estas cuestiones sobre aspectos de la agonía del enfermo y la muerte *vid.* Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident (XIV-XVII^e siècles)*, París, Gallimard, 1983 y Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, París, Editions du Seuil, 1977.

* 2167 En esta nueva reflexión metateatral se manifiesta cómo también los criados en las comedias, a imitación de sus señores, protagonizan escenas de amor. Son el contrapunto al amor idealizado de sus señores y suelen mofarse de las convenciones del amor cortés (especialmente del lenguaje) (*vid.* John Lihani, "Criado", en *DCSO*, p. 93). Ya hemos visto escenas de cortejo amoroso entre criados en otras comedias, y en esta misma, en las que se realiza una parodia del amor idealizado, como cuando se hablan entre ellos en tercera persona (*vid. supra* nota al verso 156).

III, *Cómo se engaña el demonio*

y me habré de ir por no oírte.

Sale Mollete y saca la cabeza por el paño y ponga la vela encendida por entre los paños

MOLLETE	Mas ya la luz he encendido y en la cama he mirado que una sábana ha faltado y Arnesto no ha parecido. Sin duda es él. Ya no temo.* [.....] [.....] [.....]	2190 2195
PORCIA	¡Jesús, confesión! ¡Qué miro! Muerta soy.	
MOLLETE ARNESTO PORCIA	¡Ay, qué pesar! ¡Que esto me haya de pasar! Alivio me da un suspiro.	2200

Sale Eufemiano

EUFEMIANO	Ruido sentí. Mas ¿qué veo? ¡Qué sombra, más que mujer! Esto se ha echado a perder. Ya he dado fin a mi empleo. (Porcia es, y su señor la ha de hallar. Yo lo remedio y voy a buscar un medio breve y de mucho primor. La luz me llevo.)	2205
-----------	---	------

Llévase la luz

EUFEMIANO	¡Ay de mí! La luz se apagó. ¿Qué dudo? ¿Cómo el labio siente mudo lo que temeroso oí?	2210
ARNESTO	Si yo me voy soy perdido porque a Porcia ha de reñir.	

Sale Mollete sin luz vestido de mujer

MOLLETE	(Así tengo de salir.) Porcia, Eufemiano ha venido. Vete de aquí, por tu vida. No te alteres. Sígueme. La vida te deberé.	2215
PORCIA MOLLETE	Fuerza es agora que pida	2220

* 2193 En el original este verso queda suelto entre dos redondillas. Enmiendo añadiendo los versos que faltan para completar la redondilla.

III, *Cómo se engaña el demonio*

Descúbrese Mollete

EUFEMIANO	¿Hay más rara novedad? ¡Que a esto me levante! Pero siempre recelé mayor infelicidad. Retiraos y os advierte hoy a entrambos* mi poder, que ni tú te hagas mujer, ni que tú finjas la muerte.	2255	
ARNESTO	Obediente estoy a todo.		
MOLLETE	Él me espantó y yo también.		
PORCIA	Yo prometo hacerle bien.		
ARNESTO	(¡Que Mollete de este modo me burlara!)		<i>Aparte</i>
MOLLETE	Yo he sabido librarte.	2265	
PORCIA	Tuya he de ser.		
EUFEMIANO	¡Que esto haya de suceder! Turbado voy y corrido.		

Vanse. Sale Alejo con un papel en la mano

ALEJO	Este papel escribí de la vida que pasé. En él mi pena diré, pues aún en él la sentí. Mi esposa y mi padre aquí sabrán con noticia fiel en los caracteres de él, que para darles más suerte a la hora de la muerte, doy de la vida el papel. Ya que la hora ha llegado de morir, Señor, te pido, hoy a la muerte rendido, perdón de lo que he pecado. Siempre me da gran cuidado, Señor, tu justicia fuerte, pero mi temor advierte también tu grande piedad, y así con conformidad, espero feliz la muerte. Muera yo por ti, Señor, y si pretendes que viva porque viviendo reciba de mis culpas más dolor, suspende tanto favor,	2270	
		2275	
		2280	
		2285	
		2290	

* 2258 Errata en todos los ejemplares: “en trambos”.

III, *Cómo se engaña el demonio*

porque pueda presumir
en tan penoso sentir, 2295
que para más merecer
es bueno vivir saber
para saber bien morir.

Yo, Señor, pobre y rendido
estoy a tus pies postrado, 2300
que siempre está levantado
el que en el mundo ha caído.

En él habrá conocido
regocijo en el penar,
y en tan incierto pesar, 2305
y en tan fúnebre desvelo,
es fuerza para ir al cielo
primero al mundo dejar.

Oyéronse entonces unas músicas roncas y destempladas, y volviéndose Alejo vio que bajaba por un lado de la sala un ángel con mucha gala vestido, y cesando las músicas dijo así

ÁNGEL* (Lucifer soy transformado
en forma de ángel divino, 2310
pues el último camino
para mi suerte he tomado.)

Alejo, llega a mi lado,
donde podrás conocer
de Dios el grande poder, 2315
donde podrás advertir
regocijo en el morir,
glorias en el padecer.

ALEJO Ya te sigo, ángel hermoso,
y aunque gozoso te sigo, 2320
advierte que voy contigo
en mi pesar temeroso.

En tu mano estoy dichoso,
que está de reflejos llena.
ÁNGEL Ya mi libro te condena, 2325
que grande tu culpa ha sido.
Baja al infierno, atrevido,
donde sufrirás la pena.

Sale por el lado contrario, acompañado de sonoras músicas, el verdadero ángel, y habiendo bajado a igualar con el otro dijo

ÁNGEL ¿Alejo?
ALEJO Hermoso señor.
ÁNGEL Ya, para inmortal ejemplo, 2330
se ha publicado en el templo

* 2309 Nótese que el personaje que interviene es el Demonio que aparece, como explica la acotación precedente, disfrazado de ángel y al que después designará en la didascalia como Ángel Demonio.

III, *Cómo se engaña el demonio*

No puedo sacarlo dél, 2365
y entre mortales desmayos
fulminan sus ojos rayos.
Luces salen del papel.
¿Hay tan rara novedad?
¡Quién se ha visto en tal empeño! 2370
Si es esto cosa de sueño,
¿qué finge su santidad?
Ea, hermano, despertad;
ya habéis el sueño rompido.
Muerto está, no está dormido. 2375
A todo Roma lo advierto,
porque nunca tenté muerto
que a mí tan bien* me haya olido.

Vase y sale Teodoro

TEODORO A Eufemiano vengo a hablar
para cumplir con mi intento, 2380
pues con este casamiento
he de vivir sin pesar.
A Clarinda hablará él
para que sea mi esposa,
que es para mujer piadosa, 2385
si es para dama crüel.
Mas al pobre en el portal
al sueño miro rendido,
pero cuando está dormido
halla alivio de su mal. 2390

Sale Clarinda y Lucrecia

CLARINDA Ya que Teodoro me adora
firme y constante en su fe,
agora cuenta daré
de mis intentos a Aldora. 2395
Casarme con él intento
para pagar su fineza,
que no puede la belleza
ser ingrata al casamiento.
MOLLETE Aquí, señores, está. *Dentro*
Entren y verán el caso. 2400
CLARINDA Aquí está Teodoro. Acaso
para su dicha vendrá.

Salió grande acompañamiento y Eufemiano, Mollete, Aldora, Porcia y Arnesto

MOLLETE Este es el pobre que digo.

* 2378 En los ejemplares aparece “tambien” pero no tiene más sentido el verso si se interpreta como propongo (“tan bien”).

III, *Cómo se engaña el demonio*

EUFEMIANO	El papel le tomaré. Veamos si acaso podré quitarlo, que fiel testigo del milagro el papel es. No se lo puedo quitar. Tú, Aldora, puedes llegar.	2405
ALDORA EUFEMIANO TEODORO	Rendida estoy a tus pies. ¡Teodoro y Clarinda aquí! A hablarte vine, señor, para pedirte un favor.	2410
EUFEMIANO MOLLETE	Siempre valerte ofrecí. Honorio el emperador, a verle con fervor viene.	2415
ALDORA	Veamos* lo que en él contiene.	

*Entonces Alejo mismo le dio el papel moviendo la mano**

MOLLETE PORCIA ALDORA TEODORO	¿Quién vio milagro mayor? ¿Hay más rara novedad? Ya me le dio. ¡Qué felice es Eufemiano!	2420
ALDORA ARNESTO MOLLETE	Así dice. ¡Gran suerte! Bien dije yo.*	

Lea

ALDORA	“Yo soy de Roma nacido. Veinte años estuve ausente y diez y siete* paciente en casa mi padre he sido. Mi esposa se llama Aldora y mi padre es Eufemiano. ¡Cómo con la muerte gano tal dicha!”	2425
EUFEMIANO	Bien sale agora lo que aquel pobre nos dijo, que la más felice suerte la veríamos* en la muerte.	2430

* 2417 Nuevo caso de sinéresis del grupo “ea”.

* *Acot.* 2418 La visión de un muerto solía provocar curiosidad (aquí una multitud acude a observar el cadáver) y miedo (José Enrique Laplana, *op. cit.*, p. 82), pero en este caso también provocaría en los espectadores una cierta comicidad el hecho de que el muerto forcejee con los que intentan arrancarle el papel y al final, milagrosamente, él mismo parece medio resucitar moviendo la mano para entregar la carta a Aldora. Aguirre reproduce el milagro de la leyenda de san Alejo aunque en aquella no era su mujer la que conseguía quitar el papel de su mano para leerlo y descubrir así la verdadera identidad del muerto, sino el mismísimo Papa (*vid. supra* la leyenda de san Alejo en nota al verso 924).

* 2422 Es posible que aquí haya una errata, dado el error en la rima de la redondilla.

* 2425 Al comienzo de la jornada se dice que han transcurrido doce años desde que regresaron a Roma. Diecisiete es el número de años que indica la leyenda hagiográfica.

III, *Cómo se engaña el demonio*

ALDORA	¡Ay, esposo!	
EUFEMIANO	¡Ay, santo hijo!	
MOLLETE	Ya yo me lo presumía.	2435
	¡Ay, Alejo de mi alma!	
TEODORO	Él alcanzó buena palma.	
EUFEMIANO	Dicha felice es la mía.	
ALDORA	¡Que pueda sufrir mi amor tal desdicha en tanta suerte!	2440
	¡Que venga el gozo en la muerte, el gusto con el dolor!	
EUFEMIANO	Yo tu misma pena siento. ¿Quién vio tan feliz ventura? El cielo así me asegura inmortal gozo y contento.	2445
TEODORO	El cuerpo allá dentro entrad, que aquí decencia no tiene, porque toda Roma viene a ver esta novedad.	2450

Entran Mollete y Arnesto el cuerpo corriendo una cortina y vuelve[n] a salir*

ALDORA	Vamos, señor.	
EUFEMIANO	Ven, Aldora.	
ALDORA	Muriendo voy.	
EUFEMIANO	Yo voy muerto.	
ALDORA	¡Que sea este caso cierto y el pecho triste no llora!	
	<i>Vanse Aldora y Eufemiano *</i>	
TEODORO	Yo por mejorar mi suerte pido, Clarinda, tu mano.	2455
CLARINDA	Yo te la doy pues que gano por ventura el merecerte.	
PORCIA	Yo, Mollete, te agradezco con ser tuya aquel favor.	2460
MOLLETE	No estoy agora de humor, pero ser tuyo te ofrezco.	
ARNESTO	Siempre mi pasión se precia de querer a la que quiso.	
LUCRECIA	En vano ha sido el aviso, que tuya ha de ser Lucrecia.	2465
TEODORO	Y aquí el poeta rendido da fin con felice suerte	

* 2433 Sinéresis en “veríamos” para que cuadre la métrica.

* *Acot.* 2451 Los ejemplares presentan error ya que aparece “vuelve”, pero debe ser “vuelven” porque regresan a escena tanto Mollete como Arnesto. Nótese que en esta ocasión la apariencia se sitúa a nivel del escenario tras una cortina.

* *Acot.* 2455 En el original aparece Mollete, pero está claro que se trata de un error. El que sale de escena debe ser Eufemiano, y no Mollete que es quien cierra con su parlamento la comedia.

III, *Cómo se engaña el demonio*

MOLLETE	al regocijo en la muerte.* Ese es engaño fingido, y es levantar testimonio al título repetido, porque la comedia ha sido del engaño del Demonio.	2470
---------	---	------

* 2469 El título que se propone aquí es, como señala a continuación Mollete, “engaño fingido”, ya que el verdadero título es, como sucede en todas las comedias de Aguirre, el “título repetido”, que ya había aparecido en el verso 2347.

Diose fin a la comedia con aplauso de todos y las damas alabaron mucho el buen gusto de Nerencio, pues con la comedia había dado a todos ejemplo singular de la humana vida, -que tal vez se saca de lo humano utilidad al alma-, y por dar lucido fin a la fiesta, bajó de lo alto una ninfa desplegando hermosas puntas al aire y después de haber tañido sonoramente un arpa, cantó así:

Basten los desdenes, Gila; no des tanta pena a Bras, pues matándolo tus ojos, siempre los quiere mirar.	
Dile, pues, que no se ausente, aunque es corto tu lugar, que hace grande al más humilde una firme voluntad.	5
Vuelve a hablarle con caricias, que aunque al ganado se irá, ha de mirarse perdido cuando no te pueda hallar.	10
Sube tras él hacia el monte, vista pluma ¹⁵⁷ tu piedad, que es justo querer a un hombre cuando a menudo se va.	15
No temas el no encontrarlo, aunque tan perdido está, que puesto entre los corderos bien allí parecerá.	20
Tú tienes de eso la culpa y andas, Gila, desleal, pues si él en puntos te pone, ¹⁵⁸ tú en puntas lo dejas ya. ¹⁵⁹	25
Muy abrasado lo tienes, no sé yo lo que será, pues tú le das cordelejo ¹⁶⁰ y él se corre sin andar. ¹⁶¹	30
No le ofendas tan aleve, mira que se cansará,	

¹⁵⁷ **vestir pluma:** vestir o calzar pluma es una expresión habitual en el léxico gongorino. Significa que su piedad se “vista de pluma” para volar hacia Bras.

¹⁵⁸ **poner en puntos:** “Dirigir, la mira, intención o conato a algún fin que se desea.” (*D.A.*, s.v. punto).

¹⁵⁹ **dejar en puntas:** No está muy claro el sentido. Parece querer decir que cuando Bras le demuestra su interés, Gila no le hace caso por llevarle la contraria, quizá jugando con la expresión “hacer puntas” que significa “contradecir con tesón la opinión de otros” o también, en relación con las aves de caza como el halcón, “desviarse” (*D.A.*, s.v. punta). También “puntas” podría ser sinónimo de “cuernos”, jugando con el vocablo “puntos” del verso anterior (mientras Bras reclama su atención, Gila lo desdeña y “le pone los cuernos o puntas”).

¹⁶⁰ **cordelejo:** “Lo mismo que chasco, zumba o cantaleta. Lo más común es usar esta voz con el verbo dar.” (*D.A.*, s.v.).

¹⁶¹ Juego de palabras entre el verbo “correr” y “correrse”, que significa “avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho.” (*D.A.*, s.v.).

Noche III

que a veces quien siente menos
es el que castiga más.
Eres dichosa en tu gusto,
mas no entiendo tu pensar,
pues a él no se le da nada 35
y a ti, Gila, se te da.
Dirás que siempre te grita
cuando entra en casa, y sabrás
que marido que entra a voces
tiene gana de avisar.¹⁶² 40

Habiendo dado fin a la música, subiose aquella hermosura por lo excelso de la sala y, al punto, los no llamados a la fiesta, aplaudiendo la bizarria de Nerencio, se fueron saliendo, a quienes siguieron las embozadas con grande prisa por considerar la hora desacomodada para aquel tiempo. Las damas se fueron entrando a la cuarta pieza, donde tuvieron espléndida cena en que se acabó de mostrar el generoso ánimo del desempeñado caballero. Tuvieron después una larga conversación en la cual Justino se ofreció para la última noche, pero rogó a Lisarda, dama a quien con afición particular miraba, que para desempeño de su fiesta que le hiciese favor de traer en la memoria una novela para que con tan gustoso rato se supliesen las faltas que él podía hacer en semejante empeño. Ella, deseosa de su lucimiento, ofreció el sí de la súplica, con que todos esperaban tener famoso fin en las fiestas de Navidad. Con esto se levantaron las damas y, acompañadas de los caballeros, llegaron a sus casas agradecidas a tantos agasajos. Todos fueron cortejando a Nerencio a la suya, dándole mil parabienes de tan lucido desempeño como había aquella noche tenido, aumentando la fama¹⁶³ de su generosidad, y después cada uno se fue a la suya sin que permitiese cumplimientos la amistad y sin que intentase molestias la cortesía.

¹⁶² **avisar:** “Vale también amonestar, advertir, aconsejar. En Germania significa mirar con recato, advertir y observar.” (*D.A.*, s.v.). Cierra el poema con un chiste que desarrolla en estos últimos versos: el marido entra en casa gritando para avisar de su llegada y, así, dar tiempo al amante para huir de su presencia, con lo que se supone que Bras es un cornudo (según vimos en el verso 24) consentido.

¹⁶³ En los originales aparece la errata “forma” que carece de sentido.

NOCHE CUARTA

Dedicada a don Antonio Pérez de Pomar Liñán Fernández y Heredia,¹ barón de Sigüés y mayorazgo del condado de Contamina y señorío de Cetina.

Convenciose Ausonio, para no ocultar más su encogimiento cierta obra que tenía escondida su recato, del agrado amabilísimo de Paulino.² Conoció en este que al paso que su autoridad llamaba a humildes veneraciones, su benignidad esforzaba a atrevimientos venerables: *Multas & frequentes mihi gratie tuae causas & occasio subinde nata conciat & naturae tuae facilitas benigna concilias*. Lava con esto, descubriendo luces de disculpa, el atrevimiento de ofrecer a la plantas de Vuestra Señoría las sombras desta noche tenebrosa. Ni debe atemorizarme a vista de tan heroica grandeza el conocimiento de mi cortedad, antes por esto, alentarme, ambición que en la yedra frágil notó el grande Tertuliano viéndola abrazarse frondosamente del más levantado tronco y ascender a su frondosa pirámide sin reparo: *Video haederas³ quantum vellis praemas statim ad superna conari & nullo*

¹ D. Antonio Pérez de Pomar aparece reseñado en una carta del 12 de abril de 1645 dirigida a la villa del Tronchón (Teruel). También figura como Caballero del Santo Hábito del Sr. San Juan de Jerusalén y Comendador de la Encomienda de la villa de Trochón en un *Instrumento público de confirmación y renovación de estatutos y privilegios y libertades* a favor de la villa de Trochón, fechado el 23 de abril de 1646 (José María Berella Miró, *Fichero histórico de la Villa de Trochón* en la web creada por Ángel Gimeno Monforte, www.trochon.info). El condado de Contamina fue creado por Felipe IV en 1646 con motivo de las Cortes celebradas en Zaragoza para premiar los servicios de don Alonso Fernández de Heredia, Señor de Cetina, que fue el primer Conde de Contamina. Su hijo, don Antonio Fernández de Heredia Pérez de Pomar, que en la dedicatoria ya figura como Mayorazgo del Condado de Contamina, fue el segundo conde de dicho condado, según figura en el Archivo Histórico Nacional en la Sección de Nobleza (Referencia: Pares del inventario dinámico). El entonces Conde de Contamina y su hijo, D. Antonio Pérez de Pomar, aparecen también en un documento sobre la Baronía de Sigüés (Antonio Blanco Gómez, *Alegación en Fuero y Derecho. Por el ilustrísimo Señor Conde de Contamina, y por Don Antonio Pérez de Pomar [...] Sobre la successión de las varonías de Sigues, Xavierre y Rasal*, Zaragoza, 1655 *apud* Biblioteca Virtual de Derecho Civil Aragonés: www.derechoaragones.es). La baronía de Sigüés se incorporó al condado de Contamina precisamente en el siglo XVII (*vid.* Miguel Ángel Castán y Alegre, “La baronía de Sigüés” en *Hidalguía*, 297 (2003), pp. 257-274).

² Se refiere al escritor latino Ausonio, del siglo IV d. C. Fue maestro y protector de san Paulino de Nola. Durante el destierro de este último en Hispania se intercambiaron correspondencia. En algunas de esas cartas Paulino menciona algunas localidades aragonesas, entre ellas Zaragoza y *Bilbilis* (*vid. Gran Enciclopedia Aragonesa, op. cit., s.v.*). La cita pertenece al comienzo de la epístola XXVI de Ausonio a Paulino (cfr. *Ausonius, vol. II*, Michigan, Bibliolife-LLC, 2009, p. 92. Traducción al español por Manuel Alvar Ezquerro, *Obras de Ausonio*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1990).

³ En los originales aparece “*haeredes*” que es claramente un error ya que yedra, en latín, es *hedera, -ae*. La cita de Tertuliano a este respecto sobre la yedra es un tópico presente en muy diversas obras literarias: “[...] en arruinándose el muro, se arruina también el árbol que sobre él se apoya [...]”. Hasta aquí Tertuliano. *Video hederas quantum vellis praemas statim ad superna conari & nulla praeunte suspendi, quod malint parientibus invehi textili silva, quam humi teri voluntaria [...]*” (Diego Zúñiga, *El hombre infeliz en treinta y cinco diferentes estados de esta vida [...] por otro nombre el todo para todos*, Barcelona, Antonio Brusi, 1823 *apud* CORDE).

praeunti suspendi.⁴ Con la seguridad misma que espera, aspira esta noche mía al nobilísimo gremio⁵ de Vuestra Señoría que en todo género de grandeza es árbol sublime. Tantas prendas vinculó en Vuestra Señoría unidamente la naturaleza, la virtud, la fortuna, cuantas repartió esparcidas en los demás el cielo: ingenio, ¿en quién se vio más capaz?; corazón, ¿en quién se notó más despejado?; voluntad, ¿en quién se miró más difícil?; blandura, ¿en quién se advirtió más templada?; nobleza, ¿en quién se admiró más esclarecida? ¿Qué casa hay en nuestro reino tan ilustre que merezca tan apuradas las glorias como la de Vuestra Señoría? Muchos años ha gobernado estos reinos, muchos siglos ha conquistado los estraños, pero bruman⁶ las sin número excelencias que en esta parte se descubren, los intentos más briosos que se atreven. A más que para panegírico de Vuestra Señoría no es menester acordarnos de su ilustre prosapia. *Eligitur quipe in te* –Teodorico⁷ lo dijo- *nascendi laus, vivendi gloria & cum multa trahas ab antiquis meruisti placere de propriis*. Guarde Dios a Vuestra Señoría muchos años, como deseo.

Don Matías de Aguirre.

⁴ Las citas de Tertuliano sobre la yedra inspiran buena parte de la literatura que toma a la yedra que se enrosca con firmeza a un tronco como imagen del apoyo mutuo e igualmente como símbolo la fama y de la inmortalidad, en este caso la que pretende adquirir el poeta dedicando la obra a un “tronco” nobiliario tan ilustre como el de los Pomar Fernández de Heredia. El motivo de la yedra, que equivale al de la vid, en relación a esta simbología ha sido muy bien estudiado por Aurora Egido en su artículo: “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»” en *Homenaje a Quevedo*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Universidad, 1982, pp. 213-232. El emblema de la yedra como símbolo de unión firme aparece ya en Alciato (emblema CCV, *op. cit.*, pp. 865-868).

⁵ **gremio**: “En su riguroso sentido significa el regazo; pero en esta acepción tiene poco uso”. (*D.A.*, s.v.).

⁶ **brumar**: “Cargar a uno demasiado, molerle y oprimirle. Dicese también Abrumar.” (*D.A.*, s.v.).

⁷ Es una sentencia del rey Teodorico hablando de la sangre de los Decios, recogida por Casiodoro (Magni Aurelii Cassiodorii, *Opera Omnia*, Tomus Primus, Venetiis, Antonii Groppi, 1729): *Variarum, liber III, Epistola Quinta: Importuno Viro Illustri, Patricio Theodoricus Rex* (p. 40). La máxima aparece recogida también en otras obras misceláneas como el *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abríles de sus años* de Jacinto de Evia (Madrid, Nicolás de Xamares, 1676), también localizada en la citada *Epistola 5* de Casiodoro: “Bien ceñido le viene a vuesa merced lo que de un nobilísimo Patricio dijo Casiodoro: *Eligitur quippe in te nascendi laus, vivendi gloria, et cum multa trahas ab antiquis, miruiste placere de propriis*.” (apud edición de la Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2000, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03691736455725784232268/p0000010.htm>).

NOCHE CUARTA

Dichosa suerte es del hombre salir glorioso de lo que intenta, felicidad grande de un noble pecho conseguir aplausos en el riesgo de la censura, hallar alabanzas en el peligro de la mormuración, pues allí donde hay más ocasión de grandezas es adonde con más atención se mira y adonde con más delicadeza se juzga sin consentir defectos y sin absolver el más leve descuido. Libre salió de estos desaires Nerencio. Se presumía que había de salir Justino con iguales premios, pues ya se conoce en el galante modo de un caballero la generosidad con que logra el aplauso anticipado. Ya eran las ocho de la tarde cuando, pareciéndome hora de la fiesta, llegué a la calle del Coso a tiempo que con ruidoso acompañamiento de coches, con famosas tropas de bien enjaezados caballos, con lucientes arcos de encendidas luces llegaba Justino a la puerta del augusto palacio y apeándose de su caballo fue cortejando a Lisarda, por ser dama a quien con amorosa afición quería. Llegaron, pues, las damas a las admiraciones de la compostura de las salas vestidas de ricas colgaduras, adornadas de ostentosísimos estrados y acomodadas de bordadas sillas, pero especialmente la pieza donde se había de celebrar el nocturno regocijo estaba de tal suerte compuesta que todas la engrandecieron por rara. Había tanto aparato de tramoyas, tanta muestra de apariencias que imaginaron que no habría bastante noche para que se deshiciese tanto gustoso artificio. Tomaron asiento en la cuarta pieza y las embozadas en la segunda, pasando todas en conversación con algunos corteseros caballeros el tiempo que faltaba para el principio de la fiesta. No gozaron mucho de las palabras, pues a poco rato que allí estuvieron tocaron sonoros instrumentos los músicos, llamando a todos para aquel entretenido regocijo. Salieron las damas y, cortejadas de los caballeros, hallaron sosiego en las almohadas, y las cuatro principales de la fiesta se sentaron en el señalado puesto que el cuidado de Justino previno. Las embozadas, también con deseo de mirar aquel festín tanto a la vista apacible cuanto a los oídos deleitoso, solicitaron el asiento acomodado para su quietud y después toda la turba de gente entró dando adelantados parabienes a Justino, mas no lo fueron, pues por solo la curiosidad con que tenía las salas dispuestas merecía eterno nombre de entendido y alabanzas inmortales de generoso. Sosegándose, pues, los que voceaban el aplauso en agradecimientos de su galantería, bajó violentamente de lo excelso de la pieza un hermoso mancebo con una cítara en

Noche IV

las manos, asido de un tafetán azul de estrellas de plata que tenía una bizarra hermosura en el aire y, sosegado el aplauso que ocasionó tan vistosa apariencia, tocando aquel amante su cítara, cantó así:

Basta, no mates mirando
bella deidad, tan veloz,
que quien por mirarte muere
bien merece algún favor.
Piedad a tus ojos pido, 5
pues mis homicidas son,
mas no pueden dar lo que
a tu beldad se negó.
No me detengas amante,
pues me aparto de tu ardor, 10
que las ausencias a veces
conservan una pasión.
Fugitivo de tus rayos
tengo grande admiración
que por el aire me sigas 15
si por tu fuego me voy.
En las sombras de tu olvido
he de caer desde hoy,
que es fuerza encuentre las sombras
el que se parte del sol. 20
Si me quieres y yo muero
has de estar con aflicción
y así mi vida dilato
por escusar tu dolor.
Yo he de apartarme de ti 25
pues tan mal contigo estoy
que vivir con quien me mata
es locura y no es amor.
Pero ya rompí tus lazos
y así, Florisbella, adiós, 30
que no ha de mirar tus ojos
quien sin gozarlos murió.

Habiendo acabado de pronunciar los últimos acentos, se rompió aquel ostentoso tafetán con que desapareció aquella hermosa beldad desesperada de mirar a su amante y él se fue por un lado de la sala, escarmentado de amar sin conseguir lo que deseaba, que es gustosa pena para unos el galanteo y para otros intolerable molestia. Estando todos admirando esta grandeza, salió por entre unos ricos tapices

una asperísima montaña de donde con horrible rugido descendía un fiero león,⁸ y llegando a la falda del monte, se quiso llegar a las faldas de la dama sosegando su braveza y hermoheando su ferocidad. Inquietáronse todas de mirarlo y algunos, teniéndolo por artificioso, no le temían. Comenzó pues, a bostezar encendidas llamas,⁹ verter¹⁰ de sus ojos lucientes rayos y, apagándose el fuego, sacó por la boca una tarjeta que con doradas letras decía este verso:

No temáis mi natural,
pues advertís mi sosiego,
que mientras yo tenga fuego
no puedo hacer algún mal.

Volvió luego a sacar otra tarjeta -escondiendo esta primero-, la cual decía:

Si el amor es cruel ardor
y ese me tiene rendido,
¿cuál estará el que ha sufrido
el incendio del amor?

Furiosamente bravo se volvió a entrar por donde había salido y antes que se movieran los circunstantes a los aplausos, bajó una nube de lo alto de la sala y, desplegando negros ropajes al aire, cubrió las brillantes luces con que quedó la sala obscurecida y tenebrosa. Admirados estaban todos de este acaso y más lo estuvieron cuando sintieron que llovía reciamente la nube sin mojar alguno,¹¹ pero no faltó quien, temeroso de la lluvia, se salió de la sala muy apriesa. Pasáronse las aguas y al instante arrojó un hermoso sol tan luciente y ardiente que pudieron creer que era el

⁸ La presencia de esta apariencia de un animal autómatas que asusta por su apariencia de real anticipa las sorprendentes apariencias que inundarán la comedia *El príncipe de su estrella* y que ya hemos visto en anteriores ocasiones en la *Navidad*.

⁹ El empleo de fuegos artificiales para simular fuego o estruendos era habitual en las apariencias del teatro barroco, como ya tuvimos ocasión de comprobar en el comienzo de la *Noche III* (cfr. nota 7).

¹⁰ En los originales aparece “vestir” que parece tratarse de un error y como tal lo enmiendo.

¹¹ Sabbatini recomienda cómo se debe realizar una apariencia de nube en multitud de situaciones: para trasportar actores sobre la nube, para simular que se nubla, para dividir una nube en dos... etc. (*op. cit.*, *Seconda Parte*, pp. 102-124). También el empleo de apariencias de nubes y de telas eran procedimientos para provocar la oscuridad (*ibid.* capítulos 38-42, pp. 102-107). Sin embargo, no habla de ninguna nube que simule que llueve dentro de la sala pero sin llegar a mojar a ninguno, ni en los casos en los que habla del modo en que se finja una tormenta (*ibid.*, pp. 125-127). No obstante, el modo de representar agua en un escenario sin que esta moje, sería en este caso similar a otros parecidos en los que se requiere la aparición de agua, como una fuente o un río de agua corriente. Estas apariencias sí son descritas por Sabbatini (capítulos 35 y 36, *ibid.*, pp. 99-100) y la simulación de agua siempre se realiza mediante unas telas de color azul con unos toques de color plata que, bien ligeramente mojadas o secas, se cuelgan de un extremo a otro (en este caso de arriba a abajo de la apariencia de la nube) y son agitadas desde dentro de bastidores con fuerza para simular el movimiento del agua. Posiblemente se simule el efecto de lluvia a través del ruido de agua pero sin necesidad de realizar ningún efecto de mojado sobre los espectadores.

Noche IV

del cielo, con cuyas luces se eclipsaron las de la sala, pero ella, más brillante que estaba, y a una parte de la nube había este verso escrito:

No admiréis mi lluvia os ruego
que el agua que por mí pasa,
aunque no os moja, os abrasa,
porque es toda ardiente fuego.

En la otra parte de la nube había otro verso que decía:

Venus del agua nació
y como el sol me encontró,
toda mi lluvia abrasó
y así su fuego lloví.

Escondiose la nube y volvieron a lucir las claras antorchas que sin artificioso enredo lucían la ostentosa estancia, pero porque las admiraciones unas con otras se encontraran, salió un bravo toro por una puerta de la sala y, haciéndose lugar por la gente, llegó a pisar la alfombra del estrado y las damas ya no le temieron teniéndolo por artificio como los pasados, pero algunas no se fiaban mucho de sus agudas puntas, que amenazaban rigurosas si se templaban benignas; llevaba pendiente de la una este verso en una tarjeta con dorados caracteres:

De vuestro favor ajeno
estoy por ser tan leal,
pues cuando yo no hago mal
me dicen que no soy bueno.

En la otra punta había otra tarjeta que decía así:

Tengo respeto y temor
por este breve intervalo,
porque más vale ser malo
ahora que ser traidor.

Desapareció el toro dejando admirados a los circunstantes y cuando Justino dijo que se habían ya pasado las burlas, Lisarda quiso dar principio a su novela pero Diabella, adelantándose a todas, previno que sería razón que, pues Lisarda aquella noche estaba obligada al desempeño de todas con su historia, lo estuviese también Justino a decir alguna relación en verso de algún suceso para satisfacción de todos. Pareció muy bien su propuesta y por obedecerla luego, Justino comenzó este soliloquio:

Quejándose un padre de una hija que se le había ido fugitiva de su casa.

Desdichas, ¿qué me queréis?
¿Cuál es vuestro intento, males?,
penas, ¿por qué me buscáis?
¿Qué me atormentáis, pesares?
Si a privarme de la vida 5
anheláis, ea, acabadme.
Débaos¹² siquiera mi afecto
la brevedad en matarme.
Sed menos crueles conmigo
y si queréis lisonjearme, 10
dadme de una vez la muerte
porque empiece a vivir antes,
que a quien alimentan penas
y vive de ansias tan graves
entonces entra a vivir 15
cuando de la vida sale.
Apenas, ¡ay, hado injusto!,
la vida a un hijo quitaste,
rama verde deste tronco,
clavel rojo de mi sangre, 20
cuando una mujer osada
que por hija me dejaste
huyó perdiendo y borrando
lo que conservé constante,
que bien dijo aquel que son 25
de las entrañas de un padre
trozos los hijos, pues pierde,
cuando llegan a privarle
de su presencia, la vida,
y yo agora el sustentarme 30
con ella es porque pretende
tantas veces muerte darme
la fortuna cuantas yo
de Teodora me acordare.¹³
¡Ay, hija del alma! ¿Cómo 35
te has atrevido a ausentarte
dejando a un padre sin vida,
muerto y celoso a un amante?
Si el cerco ardiente de luces
del sol no puede ocultarse 40
entre las nubes sin que
rompan sus rayos celajes,
¿cómo, si eres sol hermoso,
luz de ti no puede hallarse?
¿Quién te da ocasión a que 45
te acredites de mudable?

¹² Sinéresis en el grupo “ao” para que el verso no resulte hipermétrico.

¹³ Se trata de tiempo en modo subjuntivo para que cuadre el cómputo silábico.

Mas si eres mujer ¿qué mucho?
Eso basta a disculparte.
Si no era acción a tu gusto
con Federico casarte,¹⁴ 50
para que él no te gozara
saberlo yo era bastante.
En Sevilla hay caballeros
discretos, nobles, galanes,
mas si es el amor hechizo, 55
no tengo yo que culparte.
¿Pero de quién aprendiste,
Teodora, facilidades?
De ti misma, pues mujer
suena lo mismo que fácil. 60
Mereciérate discreta
siquiera tu noble sangre,
mas discreción y hermosura
¿cuándo supieron juntarse?
El peligro de tu honor 65
pudiera acaso estorbarte,
mas juveniles amores
¿cuándo los peligros saben?
Pero ¿qué afecto me rige?
Sin duda que es favorable, 70
pues a yerros tan enormes
quiere mi amor disculparles,
y no es bien, ingrata hija,
fementida,¹⁵ aleve, infame,
quiera yo dorar los yerros¹⁶ 75
cuando tú los yerros haces.
A quien me quiere mal armas
le has dado para vengarse,
pues él de mí no pudiera
venganza mayor tomarse. 80
Al vulgo, monstruo¹⁷ que siempre

¹⁴ En los ejemplares aparece “D. Federico” pero debería considerarse como un error ya que entonces el verso resulta hipermétrico.

¹⁵ **fementida:** “Falto de fe y palabra. Es formado de las voces fe y mentir, porque miente o falta a la fe y palabra.” (*D.A.*, s.v. fementido).

¹⁶ **dorar los yerros:** “Metaphoricamente vale encubrir los defectos de alguna cosa, refiriéndola y exornándola de tal manera que parezca buena.” (*D.A.* s.v.). Nótese además el juego de palabras con “yerros”.

¹⁷ El vulgo murmurador como un monstruo que se alimenta es imagen graciana, según aparece en la segunda parte de *El Criticón* la descripción del Vulgacho: “Mas he aquí que en un instante se conmovió toda aquella acorralada necedad sin saber cómo ni por qué; que es tan ordinario como fácil alborotarse el vulgo [...]. Fue el caso que asomó por una de sus entradas [...] un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros para la carga; no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas; era furioso en acometer, y luego se acobardaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola toda de tan horrible escuridad que no vieron más el sol de la verdad. [...] —Éste es- respondió el sabio- el hijo primogénito de la Ignorancia, el padre de la Mentira, hermano de la Necedad, casado con su Malicia: éste es el tan nombrado Vulgacho.” (ed.

se alimenta en novedades,
haces que de mí mormure
y a ti te culpe de frágil.
¿Qué importa que yo no tenga 85
en tus desaciertos parte,
si es la honra hermosa tela
donde si una mancha cae,
aunque sin culpa, ella pierde
de su estimación quilates? 90
Sin duda que aquel que hizo
pudiera el honor mancharse
por la mujer, no sabía
lo exponía a un soplo de aire.
No me pesa agora, aleve, 95
sino el no poder quitarte
el ser que te di primero,
que, a poder, el cielo sabe
que con púrpura caliente
de tus venas diera esmalte 100
a los filos deste acero,
mas temo que lo rehusasen,
según son ellos honrados
y según tu culpa infame,
por no mancharse dos veces 105
y en tu rosieler bañarse.
Mas no faltará a mis bríos
algún atrevido alfange
que divorcie de tus hombros
esa cabeza que Atlante 110
es de este animado cielo,¹⁸
luna eclipsada y mudable.
Yo sin honra, yo ofendido,
he de pisar los umbrales
de mi casa, ¡vive el cielo!, 115
que antes que la luz brillante
de ese rey planeta hermoso
agonice entre cristales,
esposo daré a Rosaura
porque no intente imitarte; 120
y pues calzado ya tengo
de mi honor el acicate,
valiente, agraviado y fiero
he de salir a buscarte

cit., pp. 1122-1123). Recuérdese que la deshonor se produce cuando el hecho deshonoroso sale a la luz y es de conocimiento público.

¹⁸ La cabeza es Atlante que sujeta el hermoso rostro. La imagen de la mujer como pequeño cielo es tópica y aparece también en *El gran teatro del mundo* de Calderón en boca de la Hermosura: “[...] que el que al hombre llamó pequeño mundo, llamará a la mujer pequeño cielo.” (Calderón, *El gran teatro del mundo*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, p. 154).

como suele hermosa garza, 125
jardín de pluma volante,
que hecha garzota¹⁹ del viento
sirve a su frente plumaje,
si no animado bajel
que este elemento del aire 130
con los remos de sus alas
le surca airosa y galante,
bandolera de las fieras
y pirata de las aves,
que si acá lo vuelve al nido 135
donde sus polluelos yacen
y no los halla, ¡qué fiera,
qué atrevida, qué ofendida,
desenvaina los puñales
de sus uñas y esgrimiendo 140
de su pico el corvo alfanje
a buscar a quien le ofende
a remo y vela se sale
y barloventeando el viento
ya hace una punta hacia el valle, 145
ya el rumbo hacia el bosque toma
y hacia el soto vuelo abate;
ya a esta peña, ya a aquel risco,
ya a este roble, ya a aquel sauce,
piedra a piedra y hoja a hoja 150
examina su coraje!
Yo así que, garza atrevida,
he hallado menos la amable,
si ingrata, prenda del alma,
penetraré a darle alcance 155
por los más remotos reinos,
por nunca surcados mares,
por las más raras provincias,
por nunca oídas ciudades,
por la más oculta tierra, 160
por nunca pisados valles,
por la más bárbara gente,
por nunca vistos parajes,
desde donde el sol hermoso
da rayos con el montante 165
y entre el vulgo de tinieblas²⁰
paso a su carroza le abre
hasta donde entre claveles
y matizados celajes,

¹⁹ **garzota:** “Ave mui semejante a la garza, aunque algo menor, y no vuela tan alto como ella” (*D.A.*, s.v.). En este caso parece referirse más bien al significado otro significado que, por extensión, se da a “garzota”: “Vale también plumage o penacho que se usa para adorno de los sombreros morriones o turbantes, y en los jaeces de los caballos.” (*ibid.*).

²⁰ No se lee en algunos de los ejemplares y en los que resulta legible presenta erróneamente “tieblas”.

en esa selva de vidrio²¹ 170
sepulta su luz brillante.
Si al cielo mismo te subes,
si el fuego te da hospedaje,
si te ocultare la tierra,
si te escondieren los aires, 175
si al infierno mismo bajas,
allí bajaré a buscarte
para que reinos, provincias,
naciones, pueblos, ciudades,
prados, ríos, montes, selvas, 180
fuentes, sotos, fieras, aves,
árboles, riscos e infierno,
cielo, fuego, tierra y aire
noten, entiendan, publiquen,
sepan, oigan y relaten 185
por cobrar su honor perdido
a lo que se arriesga un padre.

Con aplausos de todos acabó Justino su soliloquio y Lisarda quiso luego comenzar su novela por considerar que traía mucho que decir y no habría muy sobrado tiempo para representar la comedia y así, dividiendo aquel rubio clavel de su labio, sin afectadas razones y sin demasiado orgullo, dijo así:

RIESGO DEL MAR Y DE AMAR

«En nuestra invicta y triunfante Zaragoza, cuyo nombre eterniza sus grandezas, cuyo poder conserva sus aplausos y cuyo gobierno realza su autoridad debida, nació un caballero llamado Alejandro, el cual, habiendo pasado los bulliciosos años de la niñez en el estudioso empleo de las humanas letras, quiso los floridos de la juventud pasarlos en la ceguera de amorosas pasiones. Adornaba a sus años la parte de lo entendido, lo importante de valiente, lo dichoso de noble, pero a tantos lucimientos que le granjeaban lauros de bizarro, el borrón miserable de la pobreza²² se ponía solicitándole nombre de encogido -¿pero a quién no retira la pobreza?-, mas no bastó este para impedir los amantes deseos que tenía de

²¹ “Selva de vidrio” es metáfora repetida del mar por donde se oculta el sol. Recuérdese que “vidrio” es variante común en la lengua de la época de vidrio.

²² Repetida referencia a la pobreza calificada nuevamente como “borrón”, imagen muy repetida por Aguirre en distintos contextos. Véase, por ejemplo, notas 16, 132 y 1446 de *La industria contra el peligro*.

comunicar a Laura, dama en quien competía lo hermoso con lo entendido, lo bello con lo prudente, solicitando, como acostumbran, no estar estas partes unidas en un sujeto; pero pasada su competencia, haciendo excepción de generales reglas a Laura, se sosegó en su hermosura, prudencia entendida, entendimiento prudente. No le faltaba a esta lo rico, aunque la nobleza no la ilustraba con iguales lucimientos que a Alejandro, pero le calificaban lo bastante para igualarle seis mil ducados de renta que le ofrecía su padre en su adquirida hacienda. Fácil es la osadía en un amante caballero cuanto difícil el temor del peligro a que se expone. Alejandro, pues, deseoso de traducir a ejecución sus intentos, habló a una criada de Laura para que le diese cuenta de su amor, a quien redujo a su dictamen con una sortija de preciosas piedras -que tienen ganancia las criadas con la perdición de sus señoras-.²³ Llegó a noticia de Laura la pretensión de Alejandro y no la abrazó mal su deseo, aunque la disimuló su prudencia. Mal dije y diré en darle título de prudente, pues se lo he dado ya de deseosa.²⁴ Aquí acaba la discreción, aquí fenece el entendimiento para atajar los peligros; aquí da fin la consideración para los riesgos y aquí, finalmente, concluye el juicio su carrera, pues en llegando al principio del amor no tiene dominio de pasar adelante por ser diferente ya la jurisdicción de la que tenía. Las leyes encontradas -si acaso amor tal vez guarda las leyes- al paso que crecían las solicitudes de Alejandro, abrasaban el pecho de Laura los deseos de comunicarle, pero en sus pensamientos juzgaba imposible el logro de su esperanza; eso aumentaba más sus ardores, que para que una mujer desee con eficacia una cosa no es menester más de que la juzgue difícil o la contemple imposible. ¿Pero cuándo no venció a la razón amor? ¿Cuándo salió triunfante la prudencia de la mental batalla del cariño? Y ¿cuándo no atropelló la voluntad ejércitos de discursos discretos, soberbios batallones de pensamientos prudentes? A la respuesta obligaba la sobornada criada a Laura, instando solícita y consejera a que admitiese aquel galanteo -que malo es cuando se hacen consejeros los criados-. Acometíale por una parte a Laura su afición, embestíale por otra cada instante la servil compañera -que

²³ Nótese que el mismo motivo del criado infiel que roba a su señora o recibe una sortija en pago de servicios no demasiado lícitos es tópico literario que ha estado muy presente en la comedia anterior de *Cómo se engaña el demonio* (Vid. nota al verso 29).

²⁴ En efecto, la prudencia es incompatible con el deseo y la pasión de la enfermedad amorosa que nubla los sentidos pues la prudencia y la discreción son arte de saber elegir y requieren discernimiento. Para estas consideraciones de la prudencia como arte de elegir bien véase la nota al verso 935 de *El engaño en el vestido*.

poco le faltaba para ser vil,²⁵ y viéndose acosada y rendida, le envió favorable la resolución, señalándole hora aquella noche para que tuviese principio su conversación en los hierros de una reja, que amor que comienza con yerros,²⁶ con prisiones acaba. Llegó esta nueva a oídos de Alejandro. ¿Quién no le contemplaría contento? ¿Quién no le juzgaría gustoso? Entonces fue, pues, cuando con penas se templaba su regocijo, cuando con deseos atropellaba sus gustos. ¡Qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias!

Estando Alejandro aquella tarde por las riberas apacibles del cristalino Ebro, el luciente y reflejante Febo, inclinando el luminoso farol, se apartó de nuestro hemisferio y alzando de los valles cándidos resplandores, subsistían rosas su rosicler,²⁷ conque viendo la noche llegada, se retiró a su casa para tener sobrado el tiempo a lo que pretendía. A la asignada hora concurrió al puesto sin dar parte a amigo alguno de su empeño -que discurre bien el enamorado en algunas cosas-. Salió Laura a la reja y a las razones amantes que le decía su adquirido dueño enmudeció, de suerte que no le pudo responder en mucho rato. Oh, amor, si te pusieron venda en los ojos porque no ves, ¿por qué no te la habían de poner en los labios, pues amando enmudeces? Rompió el silencio favoreciendo galante a Alejandro dando razones a sus oídos apacibles y deliciosos, pero la mujer que agrada, siendo dama, hablando al gusto del galán, enfadará, siendo esposa, obrando a disgusto del marido. Concluyeron su conversación, conque se volvió a su casa Alejandro sin poder hallar en tanto gozo el sueño, que amor que impide el dormir ya está muy puesto en el alma, y gusto que impide el reposo muy cerca está de ser pena. Corría la fortuna de Alejandro favorable, pues todas las noches comunicaba a su querida Laura, pero ¿qué contento no está más sujeto a ser pesar que el mismo pesar?

Entre algunos que, enamorados de la belleza desta dama o interesados de la hacienda de su padre, solicitaban tibiamente comunicarla, había uno llamado Leonardo a quien había dado naturaleza crecida hacienda e ilustre calidad, en el cual comenzaron a crecer las pasiones tanto que no salía de la calle de Laura en toda la

²⁵ Nótese el calambur.

²⁶ La elección de transcribir “yerros” aquí viene justificada por el juego de palabras.

²⁷ Imágenes gongorinas que plagan también la prosa novelística. Compárese con la dedicatoria al Conde de Niebla de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “en las purpúreas horas/ que es rosas la alba y rosicler el día./ ahora que de luz tu Niebla doras ...” (ed. de A. Carreira, *op. cit.*, p. 337). **Rosicler**: “El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada. Pudo tomar el nombre de las voces Rosa y Claro.” (*D.A.*, s.v.).

noche, siendo continuo estorbo de Alejandro. ¡Qué presto llegan los celos a donde vive el amor! ¡Qué prontamente a donde están el dinero y la hermosura llegan los deseos y corren las voluntades! Desesperado andaba Alejandro por conocer esta fantasma que todas las noches se le ponía por embarazo de su conversación, pero nunca podía conseguir sus intentos sin escándalo de la calle, el cual escusaba a pesar de su adelantado esfuerzo. Algunos días pasaron sin conocerse estos dos continuos competidores, pero por mucho que procuró Alejandro ocultar su pasión, no pudo guardarla del vigilante Leonardo que no deseaba sino conocer quién era el que cuidadoso asistía a la calle de su afición, y así, supo era él quien tenía su voluntad empeñada con la infelice Laura, -que es desdichada la que es de muchos querida-. Entre los cuidados que ocupaban el discurso de Leonardo tenía Alejandro intentos de agasajar a Laura con una música, pero le atajaba la cortedad de su hacienda, que no sufría gastos de galanteos. Tenía este un deudo muy rico que, a no tener un hijo mayorazgo de su hacienda, entraría Alejandro a gozarla sin disputa alguna, al cual declaró su ánimo y le pidió favor para aquella empresa. No se negó a lo que le pedía y así, viéndose ya Alejandro con poder para esto, quiso ponerlo por ejecución, fiando su secreto a la quietud y soledad de las sombras. Leonardo, como siempre, proseguía en rondar día y noche la calle; no se le escusó venir esta, a tiempo que Alejandro, con los músicos y dos amigos suyos, quería dar principio a la música, estando Laura en la reja deseosa de deleitar a los oídos con los versos de su amante. Estaba Leonardo acompañado de una tropa de valientes que le cortejaban aquella noche para pasar por todo lance, que amigos que de noche acompañan con título de valientes enemigos son grandes, pues los peligros buscan y huyen en ellos. Comenzaron los músicos a tocar y Leonardo comenzó a encenderse de cólera y rabia por mirar que Alejandro era el favorecido, pues cuando a tocar se llega, ya está el amor adelante, pero quiso oír la música sin alborotar la calle y así, después de haber tocado dulcemente los instrumentos, cantó así:»²⁸

Tomó entonces Lisarda una arpa y, tañéndola diestramente, entonó lo que en la calle de Laura cantaron los músicos, que es lo siguiente:

Penas, si decís verdad,
dad a mi dolor respuesta;
esta aflicción que mata

²⁸ Indico con estas comillas el cierre de lo que propiamente en el relato de la novela para dar paso a la escenificación dentro del relato marco de un pasaje de la novela.

ata con lazos la lengua.
Mirando a veces mi agravio 5
rabio con fuertes sospechas
hechas de un amor injusto:
justo será que lo sienta.
Aunque tu amor te disculpa,
culpa le daré a mi estrella, 10
ella es de mi amor desdicha,
dicha para alguno fuera.
Verás mis celos amantes,
antes que tu culpa fiera;
era acción para afligir 15
ir dando ofendido quejas.
Que en tu intento firme estés
es lo que mi amor desea,
sea el indicio mentira,
ira mis sospechas sean, 20
porque de tu amor confío,
fío a la vez mi querella,
ella dirá más después,
pues no es con celos discreta.

Acabó de cantar Lisarda y dejando la arpa en manos de un paje que se la había traído, prosiguió su novela diciendo:

«Ya se había del todo Leonardo abrasado con los celosos versos que había oído y uno de los secuaces,²⁹ entendiendo darle un grande placer, disparó una pistola sin conseguir el acierto en alguno de la calle. Con esta novedad echó mano a su espada Alejandro y acometió brioso a todos ellos ayudado de sus amigos. Empeñose en tanto la pendencia que, afligida, Laura se fue de la reja, temerosa de que su padre despertara a los ruidosos golpes de los broqueles. A estos llegó un alguacil, pero lo que sacó de la empresa fue una señal en el rostro que le cruzaba las dos mejillas. Tuvo lugar un juez que vivía en la misma calle para salir asistido de sus criados a estorbar la pendencia, pero era en vano la justicia adonde todos estaban determinados a perderse. Mucha gente acudió a tan larga riña a tiempo que Leonardo, obligado de cuatro heridas penetrantes, cayó en tierra pidiendo confesión con levantadas voces³⁰ y al instante, los compañeros que fueron causa de su escusado empeño dieron a huir, pero al intentar correr, dos de ellos cayeron muertos sin poder pedir perdón a Dios de sus culpas con la voz. A los tremendos suspiros de

²⁹ Curiosa errata. En los originales aparece “unos de los equazes”. “Ecuaz” no existe, por lo que debe ser, “secuaz”, cuya “s” se a añadido erróneamente a “unos” cuando el sentido lógico exige que sea “uno de los secuaces”.

³⁰ En los ejemplares aparece “veces”, lo que está claro que es una errata.

Leonardo acudió un clérigo llamado del juez para su remedio y confesolo sin moverlo del suelo, dándole en él los sacramentos que pedía su necesidad. Ya Alejandro se había ido a un monasterio de religiosos por librarse de las manos de la justicia, en donde estuvo el día siguiente, en el cual tuvo noticia del evidente peligro de Leonardo y de las muertes sucedidas en la calle de Laura y así, quiso atajar su descomodidad, -porque viéndose pobre le parecía que duraría mucho su prisión si se entregaba a la justicia-, yéndose de Zaragoza a donde después diremos.

Llevaron a su casa a Leonardo, dándole los médicos segura muerte sin la más mínima esperanza de su vida, pero, como él era robusto y joven, resistió fuertes remedios con que llegó a cobrar alguna mejora. Pasaron más de dos meses que pudo mirarse sin peligro de su enfermedad y a poco tiempo salió de casa con determinación de no mirar a Laura y escusar amantes empeños en peligrosas horas, pero este propósito duró pocos días, que quien promete obligado del riesgo poco permanece en lo bueno. Llegó a saber cómo Laura estaba monja, obligada de su padre, el cual, honroso, habiendo llegado a tener noticia de sus travesuras, la quiso encerrar para que, apartada de los peligros, no le pusiera en mayores desdichas. Volvió pues, a nacer en el pecho de Leonardo aquella primera pasión, aquel perdido afecto que con la pena de las heridas había estado difunto en su corazón y luego comenzó a hacer grandes diligencias para comunicar a Laura, pero todas no bastaban, porque como aquel era el año del noviciado, no había lugar para cumplir sus deseos. Determinose, viendo que no hallaba remedio de comunicarla, a escribirla un papel, pareciéndole que sería fácil llegase a sus manos³¹ por una deuda suya que estaba en el mismo convento profesa.

Vivía Laura afligida y descontenta en aquella clausura -que no puede estar gustosa la que por fuerza está retirada-, suspirando en su pobre celda la libertad perdida, llorando la pérdida de su amante y acreditando su hermosura, pues había pasado por la poca estrella que todas tienen. Afligíale la pérdida voluntad de su padre, pues en tres meses que había pasado en el convento no había sabido de su persona -que tal vez el sobrado castigo de los padres arriesga a los hijos a mayores males-. Atormentábala la consideración de haber de pasar toda su vida en aquella prisión, que a quien se cría con ánimos de gozar el mundo mucho le oprime la

³¹ En todos los ejemplares aparece la errata “maaos”.

perpetua cárcel. Estando entre estas consideraciones, llegó a su mano el papel de Leonardo y, curiosa de leerle, lo abrió y leyó así:

“Ya habéis, hermosa Laura, tenido noticia cómo fui yo el que enamorado de vuestra belleza, el que ciego de vuestros rayos y herido de las flechas que disparaban vuestros ojos, se empeñó aquella infelice noche a quitar estorbos a mis deseos. Ya conoceréis mi fineza, pues quien por vos se aventuró a morir, bastantes muestras dio de su pasión. Habiendo salido de las mortales ansias en que me puso mi alentada fineza, he sabido cómo estabais en ese convento obligada de vuestro padre con poco gusto y aflicción grande, mas no lo admiro, aunque lo siento mucho, que no es razón que se cautive vuestra hermosura pudiendo gozar los floridos años con tanta riqueza y tan buena fortuna. Yo estoy tan rendido a quereros que atropellaré imposibles, venceré montes de dificultades por daros alivio a tantos pesares y así, olvidad pasadas finezas, admitid amantes ofrecimientos pues son de amor nacidos y de nobleza engendrados. La respuesta esperaré estando a vuestras órdenes obediente y a vuestra beldad rendido, la cual conserve el cielo muchos años, como desean mis afectos.

Quien firme os ama. Leonardo”.

Acabó de leer su papel la afligida Laura y comenzó a nacer un discurso en su fantasía que la obligaba a grandes riesgos y la exponía a conocidas perdiciones. ¡En qué mala hora llegó el papel para no moverla a cualquiera osadía, para no arrojarla a la mayor necesidad! Pues la que se ve afligida, cualquiera³² remedio elige. Deseosa, pues, de dar al traste con su reputación, por vengarse de las esquiveces de su padre, tomó la pluma y en el mismo billete de Leonardo, por disimular más con la mensajera su acción, escribió la respuesta y cerrándole con la misma oblea³³, se le volvió a la que se lo había entregado diciéndole que ella no quería admitir papeles de persona alguna y que así lo diera al caballero que se había arrojado a tan sacrílego atrevimiento. Como solicitaba Leonardo la respuesta, aquella tarde fue a hablar a su parienta, la cual le dio su mismo papel y él muy afligido se retiró a su casa imaginando que no le había querido leer, y abriéndolo, halló en las espaldas de sus letras las siguientes respuestas:

³² “Cualquiere” es variante antigua cuyo uso se perpetúa aún hasta el siglo XVI en Aragón. Es la variante más frecuente utilizada, por ejemplo, por Jerónimo Zurita en sus *Anales de la Corona de Aragón* (cfr. ed. de Ángel Canellas López, *op. cit.*).

³³ **oblea**: “Hoja mui delgada hecha de harina y agua, que se forma en un molde, y se cuece al fuego. Sirve para diversos usos, y a la que ha de ser para cerrar las cubiertas de las cartas, se le mezcla un poco de color roxo.” (*D.A.*, s.v.).

“Ya sabréis, oh esforzado caballero, cuán fácilmente se vence una mujer que está atormentada de pesares y vive violenta en los retiros desta soledad, y también no dudaráis que el amor acomete cualquiera empresa sin reparar en los mayores peligros y sin atender a los arriesgados empeños. Yo estoy muy satisfecha de vuestra voluntad y muy voluntaria a vuestra satisfacción y así, elegid el modo esta noche que pueda prevenir vuestro discurso para que yo salga deste retiro. Solo os advierto que será fuerza ausentarnos deste reino para que no puedan estorbar nuestros designios los celosos de mi reputación y los solicitadores de vuestra quietud. Para poner esto en ejecución podréis subir por una galería del procurador deste convento que sale a nuestras vistas y por allí podréis entrar, pues, estando este hombre a la presente ocasión ausente de Zaragoza, será fácil vencer una mujer sirviente que tiene en su casa para que, no maliciando nuestro intento, os deje subir a ese puesto, y yo estaré esperando vuestra venida cuidadosa y en todo me tendréis a vuestro afecto rendida y a vuestra voluntad obligada.

Cuya vida guarde el cielo los años que deseo. Laura”.

Confuso se quedó Leonardo de oír semejante resolución. Atónito se suspendió considerando tan peligroso empeño. ¡Cómo se conoció en Laura la poca atención a su honra, el poco reparo a su fama y el poco temor a su amigo!, pues con tanta brevedad se resolvió a escribir tan desordenado papel que aún Leonardo se admira de leerlo, imaginando a veces que sería burla de su parienta, pero siempre lo atribuía con firmeza a que sería de Laura. Todo el día siguiente estuvo casi pensando en lo que había de hacer y sacó de sus pensamientos la resolución de robarla -que de discursos amantes no pueden salir sino temeridades lascivas-. En aquel día fío de un deudo suyo su hacienda diciéndole que se le ofrecía un viaje para algunos días, y tomando las joyas más ricas que tenía y el dinero de menos bulto, hizo una cajilla de mucho valor para poder pasar mientras no daba noticia a sus deudos de su morada, para que le fuesen enviando los censos que su hacienda cada año le rendía. Aquella misma noche, cuando a todos el sueño sujetaba, cuando el silencio se hospedaba en las nocturnas sombras, salió de su casa Leonardo y fue a la que Laura le previno y, llamando a ella, respondió una mujer ya de mucha edad. Abrió la puerta y con excusa de pasar a otra casa, engañó a la caduca anciana y él se subió a la más alta galería donde ya vigilante y cuidadosa estaba Laura esperando la venida de su atrevido amante, el cual, para que los pensamientos no le hicieran volver el paso atrás a su resuelta hazaña, le daba prisa a la fuga, o porque Laura no tuviese lugar de arrepentirse de su acción osada en el peligro de la ejecución -que al ejecutarse un intento difícil es cuando descae el ánimo y el corazón se rinde-, o porque el día no

estorbaba sus designios. Dejando, pues, el sagrado traje, se vistió Laura con varoniles galas y aquella misma mañana, encubiertos de la noche, partieron de Zaragoza y no se detuvieron sino en el forzoso reposo hasta llegar a Madrid, adonde quiso Laura estar algunos días, aficionada a tanta grandeza. Ya había hecho grande ruido esta acción en Zaragoza, y fue una monja lega³⁴ la que primero lo movió, pues no habiendo hallado sus vestidos, comenzó a quejarse y subieron acaso al mirador algunas monjas y, hallando allí los dos vestidos, presumieron la huida³⁵ de Laura, conque luego dieron cuenta a su padre de este caso y al punto hizo grandes diligencias, pues como tenía correspondencia en muchas partes, le fue fácil solicitar su causa pero difícil conseguir su intento.

A oídos llegó de Leonardo las solicitudes que el padre de Laura ponía para hallarla, y, por librarse deste riesgo, se fue con ella de Madrid y vino a parar a Cádiz con letra de dos mil ducados que había tomado en la corte de un correspondiente³⁶ suyo. Aquí hizo grande amistad Leonardo con el general de la flota, que estaba esperando embarcación para la India, de quien recibió tantos favores que quiso, llegada la ocasión de embarcarse, irse en su compañía con su disfrazada Laura, que ya se apesaraba muchas veces de haber llegado a vivir con tan continua pensión, pero de nadie se quejaba y así, doblaba la pena en su pecho con su aleve culpa. Mientras navegaban los dos amantes en compañía del general el cristalino elemento, de Alejandro será razón diga adónde fue a parar temeroso de la justicia y desesperado de conseguir a Laura. Después de haber estado en Valencia algunos días, le obligó a embarcar la noticia que tuvo de un amigo suyo que allí tenía que le previno el riesgo en que estaba, pues de parte de Leonardo había en la ciudad de Valencia muchos poderosos deudos que, si tenían noticia del suceso, correría peligro su vida, y así, después de haber pasado muchas desdichas, llegó a desembarcar a la gran ciudad de Lisboa³⁷ en donde por lo galante, cuerdo y valeroso, consiguió estar muy bien admitido con lo más noble de aquella ciudad. Aquí pasó muchos días ayudado de una letra que trujo desde Valencia, pues habiendo vendido en Zaragoza

³⁴ **monja lega:** “[...] en las Comunidades de Religiosas se llama Lega la que no tiene velo ni asiste al Choro.” (*D.A.*, s.v. lego).

³⁵ En todos los ejemplares aparece “vida”, lo que por el sentido está claro que se trata de un error.

³⁶ **correspondiente:** “Usado como sustantivo. El que tiene comercio o trato, ya sea familiar, ya sea por dependencias, con otro u otros, y que se comunica por escrito recíprocamente con ellos, o para materias conducentes a su gobierno, o para los tratos de géneros, mercaderías, y otras cosas pertenecientes a sus comercios.” (*D.A.*, s.v.).

³⁷ En los ejemplares aparece sistemáticamente “Lisboboia”, aunque también alterna con “Lisboa”, por lo que resulta claro que se trata de una errata.

un pedazo de hacienda que tenía, llegó a tocar seis mil ducados de plata en Valencia con que en Lisboa se lucía prudente y ganaba créditos de generoso.

Pasaba una tarde Alejandro con otros caballeros por una calle en donde vivía una dama llamada Florinda, en quien concurrían las partes de entendida, rica, noble y hermosa, que cualquiera de ellas podía mover al más tibio³⁸ caballero. Miró con algún afecto [a] Alejandro y, al instante, nació en su pecho una afición tan amante, un amor tan insufrible que no pudo aquella noche gozar del sueño con los pensamientos que le cercaban. Procuraba sufrir esta pasión prudente hasta que una tarde, sin poder remediar sus ardores, hizo llamar a Alejandro a quien a solas comunicó su cariño. Él, viendo en la grandeza de la casa, en la asistencia de criados y damas que era señora de gran calidad, hallábase encogido para admitir sus finezas, pero animándole Florinda, amante le dio palabra de servirla con secreto en lo que le ordenara. No pasó esta conversación más adelante, pero para la primera bastantemente habían los dos precipitado las razones. Al punto se informó Alejandro³⁹ de un caballero amigo suyo con cautela de las prendas de esta dama, sin declararle lo que le había pasado -que el que está en tierra estraña, aunque profese grande amistad con su amigo, no le ha de fiar pasiones semejantes, pues nace la envidia y la emulación cuando en algunos llega la dicha-, y este le dijo que era una dama única heredera de un mayorazgo que valía diez mil ducados de renta; su calidad, de las más ilustres de Lisboa, y que estaba debajo la tutela de un tío suyo ya muy anciano porque su padre estaba virrey en las Indias muchos días había. No quiso más informes Alejandro para conocer cuán bien le estaría el acomodarse con ella, aunque le puso temor su amigo diciéndole cómo la pretendían por esposa títulos de aquel reino, pero como él sabía lo que era amor, ya le aconsolaba⁴⁰ el pensar que todo lo atropella. Continuaba Alejandro en visitarla, conque crecía la pasión ardiente en Florinda y en él se alimentaba el amor de la vista de sus ojos, cuando murió el tío de esta dama rendido a la gota o a la vejez, conque en los días que duraron los cumplimientos del entierro, no pudo comunicar Alejandro a su amada Florinda. En la primera conversación que tuvieron, trató Florinda de retirarse a una quinta que

³⁸ **tibio caballero:** “Metaphoricamente vale floxo, descuidado, y poco fervoroso.” (*D.A.*, s.v. tibio).

³⁹ En los originales aparece “Leonardo”, pero es claramente un error ya que está refiriendo el relato de lo que le aconteció a Alejandro con la dama Florinda.

⁴⁰ La fe corrige “aconsolaba” por “aconsolaban” pero debe ser errata de la fe puesto que la enmienda no tiene sentido. “Aconsolar” es en la época voz antigua, todavía usada en Aragón, “aunque es voz baxa.” (*D.A.*, s.v.)

tenía a la vista de la mar, una legua de Lisboa, por escusarse del enfado de las visitas que se le ofrecían por la muerte de su tío y por no dar lugar a que se publicara su pasión con Alejandro, porque temía algún competidor atrevido y amante le quitase la vida, pero le previno que se había de ir con ella y que, para no dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro. Con esto se fue Alejandro y al instante comenzó a despedirse de todos sus amigos y al otro día llegó a la casa de su dama, adonde le esperaba un discreto gentilhomme muy valido de Florinda con un brioso caballo, y subiendo a él Alejandro y poniéndose en otro el criado, llegaron los dos a la quinta, adonde fue bien recibido de Florinda y adonde le tuvo un espléndido banquete y adonde cumplieron los dos la esperanza de su amor no pudiendo resistir el peligroso lance de tan continua asistencia. Creció el amor y aumentose la voluntad al paso que en otros descaece, pues con más amante cariño comenzaron entonces a quererse y con más encendida pasión procuraron constantes obligarse. Pasaron veinte días con muchos gustos y regalos los dos amantes en esta quinta, pero una tarde le vino carta de su padre a Florinda en la cual le daba noticia de que partía con brevedad para Lisboa, y esta fue de mucha pena para los dos, pues con eso se frustraban sus contentos y se desvanecían sus dichas. Una tarde estaba muy melancólico Alejandro, pareciéndole que si venía su padre era preciso que Florinda tomara estado con otro, porque, siendo él caballero pobre, no querría dársela por esposa. Tristes pensamientos le cercaban y, por divertirse dellos, tomó un laúd y bajándose al jardín quiso dar a entender a su querida Florinda su aflicción y darla parte de sus penosos cuidados.»

Entonces tomó el arpa Lisarda y cantó los siguientes versos:

Muerte me dan los enojos,
ojos que adora mi pecho
hecho un volcán de sus llamas
a más de ser vivo incendio. 5
Aquí entre dulces cristales,
tales son mis desconsuelos;
suelos de esta amenidad,
dad a mi amor más sosiego.
Veo aquí en voces süaves 10
aves cantando y riyendo,
yendo por el monte a solas,
olas cortando en los vientos.
Todas mis penas aumentan,

Noche IV

en tan estraño suceso
ceso de gozar la suerte; 15
verte en otros brazos siento.
Lloraré penas amantes
antes que sufra recelos,
celos que el amor rematan,
matan tarde y hieren luego. 20
Si en otro poder te miras,
iras me acabarán presto:
esto es adorarte firme.
Irme será el mejor medio. 25
Acción será muy debida,
vida, buscar el remedio,
medio muy fácil es irse,
sé que si lo escuso peno.
¡Qué heridas me dan tus flechas
hechas en altivo asiento! 30
Siento, porque si se cierran,
yerran todos mis deseos.
En mis desdichas pensando
ando por aquí gimiendo,
yendo con voces sonoras, 35
horas añadiendo al tiempo.
Aquí mis quejas reclamo,
amo constante y espero,
pero si las quejas sobran,
obran poco y valen menos. 40
Porque a su estado conviene
viene ya su esposo, ¡cielos!
Yelos, con vuestra frialdad
dad templanza a tanto fuego.
Muero yo desesperado. 45
¡Hado infelice y adverso!
Verso, acaba tu porfía,
fía tu fortuna al cielo.

Dio fin Lisarda a sus voces y, sin dar lugar a los aplausos que se movían en todos, prosiguió su historia diciendo:

«Habiendo oído la enamorada Florinda los sentimientos de su querido amante, bajó al jardín y le dijo:

-Ya sabes, oh valeroso Alejandro, con las finezas que te adoro. Ya conociste que sin haberte visto en mi vida se encendió en mi pecho una pasión tan abrasante que, sin discurrir inconvenientes ni temer peligros, me obligó a declararte mis intentos. Ya has llegado a alcanzar de mí cuanto podía pretender tu cariño y yo he visto en ti cuanto podían desear mis afectos. Obligado estás, pues, a favorecerme y

yo también lo estoy a ayudarte en todo cuanto a ti se te ofreciere, que quien te hizo dueño de su alma te hará también señor de tu libertad. Yo desde aquí te la ofrezco constante, y así, no tengas cuidado de la venida de mi padre, que antes que llegue a Lisboa procuraré buscar el medio para no perderte y solicitar el modo más seguro para gozarte.

Estando en esta conversación amorosa, oyeron los dos amantes un grande alboroto en la mar y, subiéndose a la más encumbrada galería, vieron que, encontradas, las procelosas olas de Neptuno habían seguido el curso de los tempestuosos vientos. Miraron el cielo que, cubriéndose de oscuras nubes, anticipaba las sombras y pronosticaba infelice tormenta. A poco rato que cuidadosos atendían a aquella pronta mudanza del tiempo comenzaron los vientos a enfurecerse con mayores ímpetus, con ruidosos estruendos. Las nubes arrojaban ardientes centellas a las aguas que, amenazando primero con el relámpago, daban después la muerte con el rayo al que, sujeto a su desdicha, no podía librarse de la inclemencia de su astro. Se elevaban tan altivas las olas que, formando montañas de salado cristal en el viento, tragaban las nubes sus aguas para volver a arrojarlas con mayor violencia a la inquieta esfera de las cerúleas ondas, a cuyo ruidoso estruendo se retiraban los peces a lo más profundo de sus cuevas y si alguno sacaba la cabeza por encima de las olas, viendo tan indignado al cielo, se escondía apresurado por librarse de la inquietud que padecían los encontrados elementos. Entre las sentidas lamentaciones de los navegantes vieron que una nave, levantada sobre los hombros de la espuma, llegaba a parecer artificiosa nube en los aires, y después que jugaron los vientos con sus pesadas velas, de la recia lluvia cayó hecha trozos y menudos pedazos en las aguas. Enternecieron aun a los rústicos collados las lastimosas quejas de los que sin favor humano esperaban por sepulcro el vientre de algún hambriento pez que le tocaría por suerte la tragedia, y después que se sosegó algo la furia de los vientos, vieron venir un hermoso mancebo que, fiado a la inconstancia de una rota tabla que por ventura le había prevenido su estrella, llegó a tierra y adorándola con alivio grande de su fatiga, descansó en ella, mas viendo que le cogía la noche en parte que no podía anhelar su comodidad, se levantó ligero y se fue llegando a la quinta de Florinda porque no vio por allí otra población más cerca ni de más comodidad para su reposo. Bajáronse de la galería Florinda y Alejandro con deseos de favorecerle y, avisándole con un criado, le hicieron subir a las principales salas de

la quinta. Aquí fue la suspensión en el infelice mancebo al parecer de todos, pero a la verdad era Laura que, navegando con su amante, la había echado la tormenta a los brazos de su primer galán. ¡Qué bien se conocen aquí los riesgos de una voluntad desenfrenada! ¡Qué bien se pintan en esta historia los peligros de un amor desordenado!, pues por haber Laura roto la prisión en que su padre la tenía llegó a sufrir tantos trabajos y padecer tan encontradas fortunas. Estábase atentamente mirando a Alejandro y no acababa de creer esta novedad. Veía a Florinda y, amante y celosa, le envidiaba las dichas que tenía en el poder de su amante. Alejandro alguna sospecha tuvo, pero no pasó de recelo por considerarla tan imposible. Apartando conversaciones le dieron de cenar a Laura -llamada entonces Celio-, mudáronle vestido y después le hicieron acostar en un suave lecho, pues a todos estos favores obligaba su noble presencia y su cariñoso agrado. Reposaron todos aquella noche con mucha quietud, pues a Laura le venció su cansancio y a Florinda y Alejandro sus pasados desvelos.

Recordaron a la mañana y Laura pidió a Florinda por favor le diese licencia a Alejandro para que le acompañase hasta Lisboa, pues tenía en ella un negocio preciso y no podía solo ejecutarlo. Ofreciósele Florinda y tomando una carroza con seis caballos llegaron aquella tarde a Lisboa y, apeándose della, pasearon las calles más principales, siendo Alejandro agasajado de todos sus amigos, gozándose mucho de que hubiese sido tan presto su venida. Admiraba Laura la grandeza de Lisboa y daba por bien empleado su trabajo por haber llegado a mirar tan opulenta⁴¹ y populosa ciudad. Consideraba ya muerto a su amante y así fue su intento saber de Alejandro los empeños que con aquella dama tenía, conque dio prisa, poniendo por excusa su cansancio, para ir a retirarse a alguna posada. Fuese, pues, Alejandro a la primera que tuvo en Lisboa, donde le dieron el mismo cuarto que tenía. Cenaron los dos gustosamente y después, entrándose a acostar, miró Laura que sola una cama había en el cuarto, conque se le ofrecieron inconvenientes, porque si se juntaba con Alejandro podía ser conocida y perder la lealtad que hasta entonces guardaba a su amante, y si reparaba en acostarse, podía calificar la sospecha que Alejandro podía tener a pesar de los disfraces. Finalmente eligió acostarse con Alejandro y disimular su reparo y, antes que se entregara al sueño, supo de su boca los favores que le había

⁴¹ En todos los ejemplares aparece “opolenta”, variante no recogida en *D.A.* ni registrada en *CORDE*, por lo que la considero errata.

Florinda hecho, conque Laura se entristeció de suerte que no pudo aquella noche conseguir el sueño, pero Alejandro, descuidado de lo que ella estaba cuidadosa, quedó a pocas razones dormido, hasta que a la mañana le despertó Laura, que con cuidado se vistió primero para no darse a conocer hasta haber hallado su remedio. Saliéronse de casa y a pocas calles que pasaron se encontraron con Leonardo, que a la ocasión había desembarcado en el puerto de una inconstante tabla con grande admiración de los que le favorecieron, el cual, viendo a su dama en poder de su enemigo, echó mano de la espada y acometió valientemente a Alejandro -que es valeroso el que con celos riñe-. Diéronse los dos algunos golpes y Laura estorbaba la pendencia, pero entonces vino un oficial de justicia y con grande arrogancia y prontitud asió de Leonardo y se lo llevó preso sin que pudiera declarar las razones tan suficientes que tenía; pero no basta tener razón cuando se están cometiendo culpas. A Alejandro, como estaba en Lisboa conocido por noble, no se atrevieron otros ministros a prenderle, sino antes bien le lisonjearon en su causa -que a veces está la justicia en manos de aduladores-. Retiráronse a su casa Laura y Alejandro con ánimo de volver aquella tarde a la quinta y comenzaron cada uno de por sí a considerar sobre el suceso pasado. A Laura parece que le pesaba haber visto a Leonardo, porque con eso perdía las esperanzas de gozar a su primer amante y conseguía, si volvía con Leonardo, una mala vida, pues no tenía excusa para con él ni satisfacción que le bastara de haberse hallado con Alejandro, aunque dijera la verdad -que hay verdades de quienes se duda el crédito por lo que tienen de imposibles-, porque ¿cómo podía Leonardo dejar de creer que Laura amaba a Alejandro supuesto que con él la había hallado en tan estraña tierra? ¿Y cómo podía Laura darle a entender otra cosa habiéndose hallado turbada en tan reñido lance en poder de Alejandro?

Llegó la hora de partirse y Alejandro bien quería mostrarse galante con Leonardo haciéndolo sacar de la cárcel, pero juzgó que era mejor que estuviese preso algunos días porque no pudiese estorbar los intentos que ocultos hasta entonces tenía. Laura había disimulado por conquistar a su primer amante, olvidada ya de las obligaciones que a Leonardo debía -que quien fácil quiere, presto olvida, y quien por riesgos ama, pasados los riesgos, aborrece-. Pusiéronse en la carroza y en breve rato llegaron a la quinta, donde Florinda, amante y cariñosa, estaba esperando los brazos de su querido dueño, y eran tantas las finezas que le hacía que nació en el

pecho de Laura una envidia tan odiosa y una cólera que casi no podía disimular su oculto furor -que mal se disimula un aborrecimiento-. Llegó la hora del reposo y Florinda no pudo conseguirlo porque tenía otra carta de su padre adonde le daba razón cómo la tenía casada con un deudo suyo que tenía un grueso pedazo de hacienda y que estaría con él pasados ocho días en Lisboa. Con esta novedad estaba la enamorada dama muy afligida, pero delante de Alejandro procuró disimular su pena haciéndole los acostumbrados halagos y los continuos favores. Laura estaba toda la noche suspirando celosa y llorando triste su infelice fortuna. Alejandro también estuvo cuidadoso del lance que con su enemigo le había pasado, pareciéndole que él había de ser estorbo de sus designios si llegaba a saber dónde estaba. Pasaron todo aquel día los tres amantes cada uno con diferentes pensamientos, pero Florinda estaba muy confusa sin saber hallar el remedio para su futuro daño. Unas veces se determinaba a descubrir a su padre su amor; otras atendía al peligro de su vida si su padre no admitía bien sus disculpas; otras temía el riesgo de una embarcación si se arrojaba a irse con Alejandro a su tierra. Mas ¡oh pensamientos humanos e inspiraciones enemigas que siempre alentáis a lo malo y quitáis las fuerzas para lo bueno, poniendo a lo uno gran facilidad para conseguirlo, a lo otro grandes dificultades para alcanzarlo!

Determinose, pues, partir con Alejandro a Zaragoza que, como sabía ya su calidad, juzgaba que, tomando grande cantidad de joyas y oro -que entonces tenía con muchas sobras por haber heredado de su tío grande pedazo de dinero-, pasaría con grande comodidad en Zaragoza, gozando con quietud los brazos de su querido esposo. Sobre esta determinación durmió aquella noche y, al salir el sol, mandó poner una carroza y, diciendo a Alejandro que no tuviera cuidado de su persona porque le importaba llegarse a Lisboa, se puso en ella y a poco rato llegó a la ciudad, adonde dio treinta mil ducados que tenía en dinero a un mercader, cobrando letra dellos para Madrid, y recogió hasta diez mil ducados en doblones y muchas ricas joyas que montaban mayor cantidad. Con esto, antes que el sol llegase con dos horas a su ocaso, estuvo en la quinta y llamando entre la verde espesura del jardín a su amante, con grande resolución le dijo:

-Ya sabes, oh Alejandro mío, que desde el primero día que mis ojos te vieron bizarro y te contemplaron galante, estando informada de tu calidad de la fama que

por Lisboa corría, comencé a amarte con tan arduas finezas que sin atención de recato, sino con amoroso incendio, desde la vez primera que te hablé te di segura esperanza de la posesión que hoy gozas. Creeré no estarás apesarado de tu suceso, pues considerará tu nobleza la obligación que debes a mi firme voluntad, y es forzoso en ti lo que en otros no es sino voluntario, pues el noble por fuerza de su sangre ha de ser agradecido y el villano tal vez, por su buen natural, conoce los favores recibidos sin obligación de su sangre. En vano es representarte el amor que tengo a tu persona; superfluo es decirte mi firmeza, pues cuando las obras lo aseguran tan públicas, no es necesario que lo afirmen las palabras lisonjeras, pero no dejaré de decirte cómo, entre tantos como en Portugal me han pretendido, solo tú has sido el que violentamente te has hecho dueño de mi alma, y con tanto rigor, que aún el libre albedrío me quitaste sin tener en mí más voluntad que la tuya ni más imperio que el que tú me quisieses dejar generoso. Ya sabes mi ilustre sangre, que es la que dio esmalte a muchas noblezas de Portugal; ya sabes la poderosa hacienda de mi padre, que esa es la que muchas veces me ha desconsolado, porque si fuera menos, seríamos más iguales, que aunque en la calificada sangre creo que lo somos, pero está ya tan interesado el mundo que estima más la inconstante riqueza que las antiguas y nobles hazañas, y así, lo que más agora me atormenta y lo que toda la noche me ha tenido desvelada, es el haber sabido cómo mi padre está muy cerca de Lisboa y viene con un caballero deudo mío, natural de Coimbra,⁴² ciudad de las insignes deste reino, que, teniendo este doce mil ducados de renta, quiere con él unir mi casa para que lleve adelante nuestro antiguo apellido, y así no dudo que en llegando a Lisboa trate las bodas con toda diligencia, que serían para mí de mucho tormento si habían de impedirme tu presencia. Yo he pensado toda la noche el medio que podíamos tener para atajar el riesgo que tan aprisa va llegando y no he podido discurrir alguno suave -que un daño grande no se puede quitar con remedios leves-

⁴² **Coimbra:** Ciudad insigne de Portugal que aparece como escenario en muchas novelas y relatos del XVII: “Y de súbito fue a dar con los ojos en una hermosa ciudad, que desde lo alto de una sierra, que de frente estaba, con sus hermosos edificios venía hasta tocar con el muro en el caudaloso río [...]. Las casas y los edificios de aquella ciudad insigne eran tan altos y con tan grande artificio labrados que parecía haber allí la industria humana mostrado su poder. Entre ellos había muchas torres y pirámides que de altos se levantaban a las nubes, los templos eran muchos y muy suntuosos; las casas fuertes, los superbos muros, los bravos baluartes daban gran lustre a la grande y antigua población, la cual desde allí se devisaba toda. [...] la ciudad se llamaba Coimbra, una de las más insignes y principales de aquel reino y aun de toda la Europa, así por la antigüedad y nobleza de linajes que en ella había, como por la tierra comarcana a ella, la cual aquel caudaloso río, que Mondego tenía por nombre, con sus cristalinas aguas regaba.” (Montemayor, *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 272 y 278).

sino uno seguro aunque peligroso. Y así, fiada en que consintirás con mi parecer, te lo diré para que lo pongas por ejecución esta misma noche, porque admitiendo tardanzas todo se malogra y nada se ejecuta. El haber yo ido hoy a Lisboa ha sido a sacar una letra de treinta mil ducados que tenía en dinero, la cual traigo para Madrid, y con el oro y joyas que mi casa tenía por grandeza podremos vivir en Zaragoza y componer la parte de tu enemigo que tantas veces me has dicho fue causa de salir de tu patria. Yo tengo un marinero vasallo mío poco distante desta quinta, que está en el célebre santuario del Belén, Monasterio de Bernardos,⁴³ sepulcro ostentoso de nuestros pasados reyes, que ya creo que lo habrás visto, por ser la cosa de más admiración deste reino. Allí nos hemos de embarcar esta noche, que este vasallo mío es muy diestro en la mar y nos llevará adonde nos pareciere mejor guiar nuestro destino, y de este modo podemos huir el presente peligro a toda satisfacción y conseguimos lo que los dos constantes deseamos.

Atentamente oyó la determinación de Florinda y entonces acabó de conocer la constancia de su fineza. Respondiolo que le parecía muy bien su resolución y que así trataran luego de ponerlo por ejecución. Llegó la noche y, después de haber cenado, le dijo:

-Ya, Alejandro, ha llegado la hora de partirnos. Yo es fuerza me adelante a concertar con este marinero la embarcación, y así, pues sabes ya el camino, toma este cofrecillo de joyas y con él podrás irte de aquí a dos horas y, si quisieres, a ese caballero por ser de tu tierra llevarlo contigo podrás libremente, pues sabes que en todo te deseo dar gusto.

Diolo el cofrecillo y con esto se fue Florinda a poner por ejecución su deseo. Mientras, Alejandro estaba en diferentes pensamientos y Laura con rabiosos celos. Leonardo ya quería ir a la quinta, porque ya se mormuraba que Alejandro estaba

⁴³ **Santuario de Belén, Monasterio de Bernardos:** Se trata del Monasterio de la ciudad portuguesa de Belén perteneciente a la orden del Císter, conocida en la época como la orden de los Bernardos, al que pertenecían en Aragón otros monasterios como los de Piedra y Veruela: “Dormí un sábado a la noche en un lugar que se llama Alcalá, que es de un monasterio de Bernardos que se llama Veruela. [...]me salí de Maluenda y me fui al monasterio de Bernardos que se llama el Monasterio de Piedra y es muy rico.” (Jerónimo de Pasamonte, *Vida y trabajos*, ed. de José María de Cossío, Madrid, Atlas, 1956, párrafos 5 y 7 *apud* CORDE). El Monasterio de Belén era muy relevante, como lo destaca Cervantes en el *Persiles*: “Llegó el navío a la ribera de la ciudad, y en la de Belén se desembarcaron, porque quiso Auristela, enamorada y devota de la fama de aquel santo monasterio, visitarle primero, y adorar en él al verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra.” (ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 1201)

retirado con Florinda -que lo que anda por manos de criados presto se descubre-. Había ya salido de la cárcel porque a la ocasión estaba el duque de Medina Sidonia en Lisboa, a quien Leonardo conocía de Madrid, y, valiéndose de su amparo, consiguió la libertad para vengarse de su enemigo. Para esto, a un caballero del duque pidió un caballo y poniéndose en él, informado de la quinta y encubierto de las sombras, llegó a parar a donde estaba cuidadosa Florinda, ya metida en el vaso,⁴⁴ esperando a su amante; y habiéndole parecido que sería Alejandro el que se acercaba por allí a aquella impensada hora, le llamó por su nombre y Leonardo, oyendo el nombre de su enemigo, quiso valerse dél para descubrir los intentos de aquella voz. A pocas razones que le dijo le pareció a Leonardo embarcarse con tan rica dama y gozarla por vengarse de Alejandro, que le usurpara cautelosamente la suya. Y así, engañada la infelice Florinda, comenzó a navegar el ruidoso elemento, guiando su destino para Sevilla a tiempo que, ya deseando Alejandro partirse, le llegó a hablar a Laura y le dijo que si tenía gusto de volver a su tierra, que tenía oportuna la ocasión, pues aquella noche él se embarcaba con su dama para Sevilla, y que así viera a lo que se determinaba. A tan pesadas razones ella, no pudiendo más encubrir su secreto, le dijo:

-¡Ay, Alejandro! Que mis [des]dichas son mayores de lo que puedes imaginar, pues has de saber que yo no soy Celio, sino Laura, la que en un tiempo adoraste, la que aficionado quisiste y la que por ti se ve en la más infeliz baja de la fortuna.

Al punto que le dijo estas razones, volviendo las apagadas llamas a arder en su corazón, sin dar lugar a que prosiguiera, se le echó en los brazos, ofreciéndole amarla ocultamente, pero le dijo que no era imposible⁴⁵ dejar de corresponder a Florinda por entonces, porque le debía obligaciones grandes y finezas amorosas -que aún el agradecimiento se hace tal vez con cautela-. Determinados en esto se salieron los dos de la quinta y por el camino que seguían hasta llegar al señalado puesto, le

⁴⁴ Recuérdese la acepción de “vaso” por “barco” (*vid. Noche I*, nota al pie 72).

⁴⁵ En todos los ejemplares aparece la doble negación. Es una redundancia innecesaria de la negación, habitual en la lengua de los Siglos de Oro: “[...] el caso de la doble negación en español, que obstinadamente mantiene un valor negativo a pesar del precedente latino.” (Paul Julian Smith, *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1998, p. 54). Debe entenderse “no era posible dejar de amarla”.

Noche IV

dijo Alejandro a Laura que contase el suceso que a aquella tierra la había traído y ella, obediente a su precepto, le dijo así:

Porque escuches, Alejandro,
mi fortuna y mi tragedia,
con atención más heroica
que causar la prosa pueda,
te declaro deste modo 5
lo infelice de mi estrella,
pero viéndome en tus brazos,
ya son contentos mis penas.
En la ilustre Zaragoza
que relatar sus grandezas 10
y el referir sus aplausos
podrá escusarlos la lengua,
porque ni tú los ignoras
ni yo olvidarlos pudiera
si no me hubiera rendido 15
a una forzosa obediencia,
que la obediencia a los padres
es debida aunque se sienta,
que más que cuando acertamos
hacen ellos cuando yerran. 20
Nací no de ilustre sangre,
ni de la mayor nobleza,
pues para que mi fortuna
por extremos no corriera,
con un noble medio quiso 25
honrarme naturaleza.
Yo soy Laura. No te admires
de mirarme en esta tierra;
no te asombres del disfraz,
ni por el vestido pierdas 30
tus memorias, porque soy
tan amante y tan resuelta
como conocerlo puedes
si mis circunstancias piensas.
Yo soy la que en algún tiempo 35
hermosa llamó tu lengua,
la que más se desvelaba
por asistirte a una reja,
que siempre salen a hierros
desveladas las finezas. 40
Tú, aficionado a mis ojos,
movido de mi riqueza,
por esposa me querías,
pero es cosa muy incierta
pensar que ha de salir todo 45
del modo que un hombre ordena.
Aquella trágica noche

Noche IV

cuando con alfombras negras
la espesura de las nubes
cubrió la rústica tierra 50
y cuando tú, enamorado,
con cariñosas ternezas
lisonjear quisiste al oído⁴⁶
con recelosas sentencias,
fue la ocasión de mi daño 55
y fue la causa primera
para que de la fortuna
llegara a pasar la rueda.
Confusa estuve y cobarde
cuando miré la violencia 60
de un plomo que disparado
del hierro de una escopeta
dio amenazas a las vidas
y arrojó el fuego en centellas.
Armore al fin una riña, 65
como sabes, y yo, llena
de temores y de espantos,
me retiré a toda priesa
a mi cuarto, recelosa
de que mi padre saliera, 70
que aún en el mayor peligro
la confusión nos remedia.
Llegó el día cuando el caso
se publica sin que sepa
Zaragoza quién fue causa 75
de tan infeliz pendencia
sino yo, y como mi padre
supo que las diligencias
que de justicia se hacían
ocasionaban las lenguas 80
para que mal informadas
de mis pasiones honestas
solicitaran su agravio
y mi deshonor dijeran,
me metió en un monasterio 85
porque en su clausura puesta
cerrara las viles bocas
que pronunciaban mi ofensa.
Aquí estuve pocos días
en mi retiro contenta, 90
pues no hay buen recogimiento
cuando se toma por fuerza,
y cuando la ociosidad
aumentaba mis tristezas,
madrasta de las virtudes 95

⁴⁶ Para que el verso no resulte hiper métrico se debe realizar sinéresis en el grupo “ea” de “lisonjear” e igualmente en “oído”.

Noche IV

y madre de culpas fieras,
recibí un papel amante
de Leonardo, que ya fuera
se vio de mortales ansias
sin escarmentar en ellas, 100
donde me explicó su afecto,
donde pintó sus finezas
y donde, determinado
con resoluciones necias,
me ofreció sacarme libre 105
de mis prisiones molestas.
Yo entonces desesperada,
viendo en mi padre estrañezas,
mirándome sin remedio,
sin alivio de mis penas, 110
sin esperanza de gustos,
sin amparos de paciencia,
sin memoria de contentos,
sin olvido de tristezas,
sin libertad, sin confianza, 115
sin regocijo, sin huelga,⁴⁷
me determiné a escribir
un papel -¡oh infames letras,
que cuando sois para el daño
nunca un borrón os inquieta!-, 120
a donde le daba orden
que con la mayor presteza
que pudiese me sacase
de aquella prisión estrecha,
porque quien penosa vive 125
y del pesar se alimenta,
el hombre que antes la quiere
es el que antes se la lleva.
Dile noticia por dónde
podía entrar sin sospecha 130
al convento, que aún entonces
el discurso daba priesa.
Al punto, pues, que el papel
llegó a sus ojos, ordena
a sus propios pensamientos 135
determinaciones feas,
conque a la siguiente noche
por una altiva azotea
entró al convento dejando
temores de su conciencia. 140
Llegó a mi celda turbado,
cuando era la vez primera
que el sueño impedir quería

⁴⁷ Entiéndase “sin descanso”. **Huelga:** “La cesación del trabajo.” (*D.A.*, s.v.)

mis suspiros y mis quejas,
y a poco ruido que hizo 145
al levantar con violencia
un hierro, desperté triste,
que oyendo hierros recuerda
el alma con mucha prisa
por ver si a sus yerros llegan. 150
Conocilo y al instante,
con valor, con deligencia,⁴⁸
me vestí olvidando luego
peligros que me detengan,
desdichas que me acobarden, 155
temores que me suspendan,
riesgos que me atemoricen,
horrores que se me atrevan,
ilusiones que me rindan,
pensamientos que me venzan, 160
que quien ya se determina
a acciones tan descompuestas
todos los riesgos olvida
y a todo temor se niega.
Guiñada al fin de su brazo, 165
llegué a la pared abierta
que ofrecía la salida
a mi pasión indiscreta,
que a quien nace desdichada,
cuando su ventura deja, 170
las paredes más seguras
la salida le franquean.
Dejé el hábito sagrado
encima una tosca puerta,
que todo lo bueno enfada 175
cuando se hace alguna ofensa,
y sin él me fui constante
en más arrojos resuelta,
porque huye con disculpa
aquel que nada se lleva. 180
Llegué a casa de Leonardo
y antes que el día saliera
a descubrir nuestra culpa,
subí a un caballo que, apenas
avisado fue del silbo 185
y picado de la espuela,
con Leonardo me sacó
de la ciudad tan apriesa
que aún no pudo el pensamiento

⁴⁸ **deligencia:** Variante no recogida en *D.A.* pero sí presente en otros textos de la época: “dentro de ocho días me despachó a toda deligencia con aquel presente” (*La vida y hechos del Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, p. II, 229 *apud* *CORDE*).

solicitar la prudencia.	190
En cinco días llegamos a Madrid, donde contenta gusté de admirar lo insigne de tan ilustre grandeza.	
Temeroso aquí Leonardo	195
de que mi padre tuviera noticia de mi morada por la gran correspondencia que siempre en Madrid tenía,	
a Cádiz luego me lleva	200
donde con un general que iba a las Indias se empeña a seguir una derrota de muy grande conveniencia,	
y como en tales empeños	205
y en desventuras tan ciertas no hace más una mujer de lo que un hombre le ordena, en una nave embarcados diez días fuimos con quejas,	210
porque oculta ⁴⁹ de los ojos la robustez de la tierra, daba sentimiento al alma y al cuerpo inquietudes fieras,	
mas una tarde... -¡ay de mí,	215
con cuánto dolor la lengua quiere relatar desdichas, quiere publicar tormentas!, que como la relación de los pesares se acuerda,	220
la memoria de los daños hace doblada la pena- ⁵⁰ salió una nube cubriendo con sus oscuras tinieblas esos celestiales globos,	225
esas diáfanas esferas, cuando sepultado el sol en tumbas de sombras negras hizo horizontes las olas y blancas nubes las velas.	230
En tan continuos horrores y en desdichas tan horrendas, para el vaso, brama el Noto, gruñe el mástil, la voz suena, surge el flujo, ⁵¹ el cristal grita,	235

⁴⁹ En todos los ejemplares aparece la errata “aculta”, pues no es variante recogida en *D.A.* ni *CORDE*.

⁵⁰ Resuenan en estos versos aquellos de la *Eneida* (II, 3) en los que Eneas empieza a relatar a Dido sus aventuras y con ello recuerda y reaviva el dolor: “*In fandum, Regina, iubes renovare dolorem*” (Virgilio, *op. cit.*).

gime el pino, el mar vocea,
brama el viento, el arte falta,
se abre el leño, el lienzo vuela,
hiere el rayo, el trueno espanta,
baña el agua, el pez se queja, 240
la clavazón se desune,
el trinquete⁵² se menea,
las altas velas se rasgan
y se rompen las antenas.
Todo es en tanto pesar 245
y en tan fúnebres miserias,
lluvias, rayos, cielo, agua,
nubes, olas, sombras, cuerdas,
truenos, relámpagos, muertes,
suspiros, lástimas, quejas, 250
sollozos, gritos, estruendos,
lágrimas, voces, ternezas,
y ya en hombros de las aguas
subió la nave ligera,
atropellada del Bóreas⁵³ 255
y del huracán inquieta
a dar con su punta al cielo
o a derribar las estrellas,
y como de sus cristales
se miró tan descontenta, 260
rompió a pedazos el lino
y, desuniendo las hebras,
dio a los míseros difuntos
ya las mortajas deshechas.
Pedazos de tablas corren 265
solicitando su arena,
que aún los leños procuraban
librarse de la tormenta.
Adquirí una parte poca
que buscó mi diligencia, 270
porque en mortales peligros
se hace astuta la más necia,
y haciendo velas mis plumas

⁵¹ En todos los ejemplares aparece erróneamente “flugo”. Con “flujo” se refiere a la corriente fuerte o a la ola que surge en medio de la tempestad.

⁵² **trinquete:** “El tercer árbol hacia la parte de proa en las naves mayores, y en las menores es el segundo.” (*D.A.*, s.v.).

⁵³ **Bóreas:** Era uno de los vientos que, según Ovidio, se enamoró de Oritia, a la cual no quisieron entregarle y “movidas entonces sus alas, todo el aire movió con ellas y levantó el mar; y tiniendo su manto polvoriento, barriendo la tierra cubierto de escuridad, arrebató a Orithia, y no cesó de volar hasta que llegó a la tierra de Tracia, en donde la recibió el dios frío por mujer, y tuvo en ella dos hijos llamados Zetho y Calays, que si no tuvieran alas como el padre, en todo tenían figura de la madre.” (Pérez de Moya, p. 336). También se relata la rivalidad que tuvo este viento con Apolo por el joven mancebo Jacinto, que muerto por causa de Bóreas (celoso de su relación con Apolo) fue convertido en la flor que lleva su nombre y “que Bóreas amase a Iacinto es porque este viento soplaba a menudo en los prados donde estaban estas flores que se dicen jacintos.” (*ibid.*, p. 270). Se debe hacer sinéresis en “-reas” para que el verso no resulte hipermétrico.

y remo mi espada misma,
navegué gran rato ansiosa 275
de llegar a tocar tierra.
Consiguilo cuando el sol
por entre unas nubes negras
disparó un luciente rayo
-Iris⁵⁴ que estorbó la guerra-, 280
y vi con él esta quinta.
Cuando imaginé que en ella
podía hallar el alivio
de mis pasadas tragedias,
llegué a ella y hallo amparo 285
en quien causa mis sospechas.
Llévame a ver a Lisboa⁵⁵
y con Leonardo te encuentras
que sin duda en otra tabla
quiso librarlo su estrella. 290
Préndenle y, por no dejarte,
mi amor contigo se queda.
Vuelve a encender en mi pecho
aquellas llamas primeras.
Pretendes irte dejando 295
a mis esperanzas muertas.
Yo te detengo y te digo
las culpas de mi flaqueza.
Yo te adoro, yo te quiero.
Celosa estoy, y así, es fuerza 300
que si contigo me embarco,
si con tu dama me llevas,
que halle sepulcro en la mar,
que pues la borrasca fiera
no quiso darme la muerte, 305
solo estimo sus finezas
porque me ha dado lugar
a que por tu causa muera.

A poco rato que había acabado su relación la infelice Laura, llegó con ella Alejandro, admirado y confuso, al puesto que le había señalado Florinda y no habiendo en él señales de embarcación preguntó a unos marineros que estaban en la playa si habían visto acaso a una dama por aquellas riberas. Ellos le dieron razón de lo que pasaba pues se hallaron presentes al embarcarse Florinda y, habiendole dicho

⁵⁴ **Iris:** Personaje mitológico. Hermana de las Harpías: “hijas de Taumanto y de Electra, hija del Océano y hermanas de Iris, según escribe Hesíodo. Algunos a Celeno la llamaban Iris.” (Pérez de Moya, p. 452). “Hija de Taumante, a la cual fingen los poetas haber tenido Juno por su embajadora, y en realidad de verdad no es otra cosa que el arco celeste, y por Junón entendemos el aire, dando a entender ser Iris la que anunciaba la pluvia, y eso significa su nombre.” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro..., op. cit., s.v.*)

⁵⁵ El cómputo silábico motiva el uso peculiar de la preposición “a”.

iba en poder de un caballero, creyó que fueron engaños sus amores y que había querido con aquel cofrecillo de preciosas joyas pagarle la voluntad pasada, y así, concertó un pequeño vaso con intentos de volverse a su patria y con ánimo de amar constante a su querida Laura, que ya había con sus llamas encendido el fuego en el pecho de Alejandro, que aún estaban las cenizas calientes del incendio pasado. Mientras con favorable viento corrían estos dos amantes la esfera de Neptuno, diré que al punto que la estrella de Venus⁵⁶ se vio salir sobre las aguas y comenzó la noche a desarmarse de las nocturnas sombras, conoció Florinda que no era Alejandro con quien navegaba y al instante, indignada y colérica, se irritó con Leonardo fieramente. Él, viéndose casi concluido de sus razones, le dijo así:

-No admiréis, oh hermosa señora, mi atrevimiento, pues que la suerte ha permitido hacerme dichoso por tan extraordinario camino. No queráis frustrar mis esperanzas cuando favorable mi estrella me ha agasajado con tantas dichas como en vuestra compañía me promete. Yo soy un caballero aragonés no de menos nobleza que Alejandro, a quien he venido siguiendo en poder de su dama, pues, habiéndola los dos galanteado a un mismo tiempo, tuvimos una noche una reñida contienda de la cual salí sin esperanzas de vida: esta fue la ocasión porque Alejandro se ausentó de Zaragoza. Convalecí de mi enfermedad y, enamorado de Laura, la saqué de un monasterio donde su padre la tenía violenta y la truje conmigo hasta que una tormenta nos dividió a los dos. Después la vi en Lisboa en poder de Alejandro, mi enemigo, con quien reñí indignado, pero llegó la justicia y me prendió, ocupándome la venganza que pretendía. Tuve noticia que vuestra hermosura se había querido emplear en favorecer a Alejandro e, invidioso de sus dichas por llegar a vuestro retiro, vine a encontraros deleitoso, al tiempo que fiabais de este elemento y así, pues Alejandro se ha mostrado con vos tan poco galante, no sintáis haberle perdido, pues él lo ha debido de procurar por llevarse a Laura que, como estaba vestida de hombre, creeré que no habréis conocido el engaño, y pues el cielo ha permitido este suceso, está muy conforme con su voluntad, pues os ha librado de muchos pesares que en poder de Laura y Alejandro tendríais.

⁵⁶ La esfera de Neptuno es el mar. La estrella de Venus es el planeta Venus que por su gran cantidad de luz parece estrella llamada *Vesper* porque se ve justo después de que se ponga el sol. Recibía también muchos otros nombres, entre ellos Lucifer (cfr. *Noche III*, notas al pie 24 y 128). A esta estrella le dedica Lope el comienzo de uno de sus romances más conocidos: “Sale la estrella de Venus/ al tiempo que el sol se pone/ y la enemiga del día/ su negro manto descoge.” (Lope de Vega, *Lírica*, op. cit., p. 73).

Consolose por una parte Florinda y, por otra, se indignó contra Alejandro, pues cuando un amante se ha ausentado, la misma ofensa alivia y el propio agravio consuela. Ya había tenido Florinda alguna sospecha por atender que Celio -que era el nombre con que Laura se disfrazaba-, era muy blanco y afeminado, con que creyó todo cuanto Leonardo le había dicho, que la verdad, aunque parezca imposible, hace fuerza para ser creída. Navegaron con favor de la fortuna algunos días y después llegaron a desembarcar al puerto de Sevilla, en cuya ciudad quisieron asistir conformes por gozar despacio sus grandezas, que fácilmente se vence una mujer cuando se ve perdida. A este tiempo llegó el padre de Florinda a Lisboa y, habiendo sabido de los criados el suceso de su atrevimiento, comenzó a hacer grandes diligencias por hallarla, pero todas cesaron con su muerte, pues, obligado a tan continuos pesares que desta acción se ofrecieron, en pocos días dio fin a su vida, dejando heredero de su hacienda al que había de ser esposo de su hija.

Paseaba Ricardo, hijo de un gran señor de Sevilla, en un alazán brioso por la calle donde Florinda vivía y, levantando los ojos, la admiró por hermosa y la deseó por rara.⁵⁷ Procuró informarse quién era y luego comenzó a solicitarla con grandes agasajos pero con mucho secreto. Nunca Florinda quería admitir sus festejos ni corresponder a sus pasiones, sino, antes bien, constante se negaba a sus ruegos, no dándole la más mínima esperanza, que tal vez está firme la que ha sido más fácil. No hacía caso de grandes ofrecimientos ni admitía dádivas de precioso valor, sino que todo lo despreciaba con desvío, que no vence el oro a la que no es codiciosa. Enamorado estaba Ricardo en tanto extremo que, viendo que no bastaban sus diligencias y mirando que no aprovechaban sus ofertas ni eran admitidas sus dádivas, se determinó negociar con violencia lo que había de ser con voluntad cariñosa, que quien tiene poder y dinero todo lo acomete y en todo es aplaudido. Comunicó su intento con dos criados suyos, de quien más se fiaba, y ellos juzgaron la acción muy debida y ofrecieron ayudarle en la empresa, que no aconsejan bien juventudes lozanas. Dispuso, pues, Ricardo con unos amigos suyos que se llevasen aquella noche a Leonardo a una casa de entretenimiento y, viéndose ya libre de aquel estorbo, mandó prevenir una carroza con seis caballos, y con los dos criados y dos lacayos que tenía briosos se fue a la casa de Florinda a donde, entrando cautelosos, la hallaron solamente asistida de dos criadas y, cerrándolas a ellas en un

⁵⁷ **rara:** “Significa también extraordinario, poco común o frecuente.” (*D.A.*, s.v. raro).

oscuro aposento, tomaron en sus brazos la desmayada beldad y la bajaron a la carroza que corriendo ligera llegó a Gelves,⁵⁸ una villa a media legua distante de Sevilla, del duque de Veraguas. Ya estaba Ricardo esperándola en una casa con un dorado lecho y muchos discursos para consolarla. Subiéronsela los criados a su cuarto y quedose con ella solo y afligido, pues advirtió en ella un fiero desmayo que lo purpúreo de sus mejillas lo convirtió en blancas azucenas, el clavel de sus labios lo volvió en cárdeno lirio, lo bullicioso de sus ojos lo tradujo a una suspensión quieta y lo risueño de su boca a un melancólico sosiego. Atónito se miró Ricardo en esta ocasión mirando tan difunta su belleza, que ataja al más valiente enamorado contemplar el recato de la muerte. Saliose de la pieza y pareciéndole que volviendo del accidente intentaría la fuga, cerró la puerta y fue a buscar un vaso de agua para remediar su daño. Recordó entonces Florinda y viéndose en un cuarto tan curiosamente alhajado, en un lecho tan rico, siempre creyó segura su perdición. Abrió una ventana y pareciéndole fácil el saltar por ella, se arrojó valiente por librarse de aquel riesgo, que el que se determina todo lo juzga fácil. Cayó a un jardín dilatado desta misma casa sin hacer algún daño ni haber conocido ningún dolor en su cuerpo. Levantose de la caída animosa y, siguiendo una larga calle del jardín, llegó a encontrar con una puerta que, corriendo un hierro, la miró abierta para escaparse del peligro. Halló una estrecha senda, a su parecer camino de ganado, y corriendo errante y confusa por ella, encontró un pastor a quien rogó le acompañara a Sevilla. Hízolo piadoso, que aún los villanos respetan la belleza, y habiéndole dicho el nombre de la calle, consiguió hallar su casa adonde con tremendas voces estaban sus criadas encerradas. Abrió la puerta y pagándole galante al pastor su trabajo, comenzó a contarles su vitoria mientras no llegaba Leonardo a su sosiego, bien segura y cerrada por no volver a verse en el peligro pasado. Aquella misma noche, viendo que a las dos de la mañana no venía Leonardo y que el poder de Ricardo era grande, se determinó a una ocasión que solo mujer de su arrojo podía acometerla. Tomó todo el dinero que tenía y, celosa que Laura gozase de los brazos de Alejandro, se fue al puerto sin decir su intento a las criadas, en donde, hallando

⁵⁸ **Gelves:** Se trata en efecto de una ciudad vecina a Sevilla, a la que pertenecían los famosos Condes de Gelves: “Requería que dejase a don Gonzalo de Guzmán conde de Gelbes la su villa y castillo de Torija y hiciese salir la gente que había en Logroño.” (Zurita, *op. cit.*, párrafo 16 *apud* CORDE). Estos condes influenciaron la poesía de Fernando de Herrera: “Su amistad con los Condes de Gelbes, que llegaron a Sevilla por el año 1559, influyó en su poesía, sobre todo en sus sonetos, al enamorarse platónicamente de la Condesa de Gelbes, Leonor de Millán, que muere en 1581. A ella y con diferentes apelativos le dedicó parte de sus sonetos.” (Introducción a los *Sonetos* de Fernando de Herrera, Ramón García González (ed.) para www.cervantesvirtual.com).

embarcación para Valencia, se metió en un vaso desesperada, con ánimos de llegar a Zaragoza para vengarse de Alejandro. Estaba pues, a esta ocasión Ricardo tan confuso y cansado de buscar a Florinda por todo el lugar que no sabía qué poder hacer ni a dónde poder irse; pareciéndole que estaría por aquellos bosques retirada, montó en un caballo, dividiendo por diferentes partes sus criados para hacer todas las posibles diligencias, que a todas estas cosas obliga una pasión desenfrenada. Apartose con esta empresa media legua de Ge[l]ves y se fue metiendo por unos espesos bosques y frondosas amenidades que fertilizaban las aguas del fecundo Guadalquivir. Viendose perdido, sin haber a qué lado volverse, se desmandó el caballo enfurecido al ímpetu furioso de la espuela y sacándolo de aquel bosque lo llevó inobediente al freno a un montecillo de donde, precipitado, lo arrojó a las floridas faldas de las altivas cumbres, y hallando encuentro con un risco su cabeza, quedó herido de ella gravemente sin poder levantarse del suelo ni dar al viento las lastimosas quejas a que le obligaba la herida, que es grande el daño cuando no puede quejarse una persona. ¡Qué buen ejemplar para los que intentan temeridades, para los que llevados de una imprudente pasión se arrojan a una vil hazaña y se aventuran a una difucu[l]tosa empresa! Pues siempre se ve que quien busca peligros en ellos perece⁵⁹. Estaba pues, Ricardo tendido en la tierra, arrojando un arroyo de sangre de su herida que, estendiéndose por las asperidades, teñía las piedras y daba color de nácar a las montuosas yerbas que producía la rústica maleza. Volvió a su acuerdo cuando conoció su culpa y atribuyó a castigo del cielo su desdicha, apesarado de su pasión lasciva. ¡Qué presto se conoce a un buen entendimiento cuando con lamentables voces solicitaba el amparo de algún pastor y enternecía las endurecidas peñas que, recibiendo sus voces en sus huecas entrañas, respondían a sus acentos por consolar sus miserables tragedias, que tal vez las peñas consuelan! Espantaba los brutos con sus quejas que, pacíficos en sus toscas grutas, aguardaban la salida del luciente Febo que ya les pronosticaba la confusa Aurora. Despertaba las aves que estaban gozando en sus ocultos nidos de la gustosa confusión del sueño y, saliendo a mirar los reflejos del planeta que les inclina a su fecundidad,⁶⁰ se paraban a las voces y sentían piadosamente lástimas del escarmentado caballero.

⁵⁹ “Quien busca el peligro perece en él” es un refrán popular muy conocido, puesto en boca de Sancho en la aventura de los batanes de la primera parte de *El Quijote* (Vid. José Coll y Vehí, *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874, pp. 39 y 232).

⁶⁰ El Planeta que inclina a la fecundidad es el de Venus, citado con anterioridad, ya que Venus era la diosa de la fecundidad pues “se entiende la inclinación natural que todo animal tiene por orden de

A esta ocasión, Laura, que con su amante Alejandro navegaba, sufría segunda vez los ímpetus del cristalino elemento y, arrojada de la borrasca en una tabla, llegó a tomar tierra a estas asperidades, quizá guiada del cielo para remediar la vida de Ricardo, que estaba pidiendo a los cielos misericordia y a la tierra amparo. Caminaba confusa Laura por los ocultos bosques y amenísimas selvas en donde oye un “¡ay!” quejoso que le enternecía el pecho con humana piedad. Por otra parte le causaba grande horror y miedo a su fantasía. Detúvole los pasos el recelo y le sirvió de lastre el temor a su ligero orgullo. Estando temerosa y parada, oyó otro suspiro que le pedía amparo y, pareciéndole que sería la voz de alguno necesitado de favor, se determinó esforzada y movida de su piedad a llegar al puesto que se oía clara la voz. Habiendo salido de la espesura de aquella selva, miró a Ricardo que anegado en su sangre pedía favor a los cielos lastimoso y suspiraba el alivio a los hombres. Sintió el ruido de los pasos Ricardo y consolose viendo tan hermoso mancebo entre aquellas confusas soledades, a quien dijo con pausa de su voz la bruta inobediencia del caballo. Respondiole Laura que él era un caballero aragonés que, obligado de una tormenta, lo había el cielo conducido allí para aliviarle su pena y, sacando una sabanilla, con yerbas de aquellos campos le limpió la sangre y se la ciñó a la herida. Quedó Ricardo muy aliviado con tan cortés medicina y tuvo valor para subir a su caballo, que en el peligro todos se alientan, y, subiendo a Laura en la grupa, en una hora llegó a Sevilla, donde fue llorado de su hermana Fénix y agasajado de su sentido padre y luego con grandes remedios le aliviaron el dolor que en la cabeza tenía de tan fiero golpe. Agradeciéronle a Celio, -que era el nombre que Laura tomaba en sus ocasiones-, la piadosa caridad que con Ricardo tuvo, previniéronle un cuarto ostentoso, conociendo en su porte sería de ilustre sangre, y llegó a tanto el amor que Ricardo cobró a Celio que le obligó a pedirle le asistiera en su enfermedad. Pasaron algunos días mejorando siempre Ricardo, pero enfermando su hermana Fénix de una pasión amorosa que había en su pecho nacido a la vista de Celio y no sabía cómo explicarle este afecto, aunque ya Celio lo había conocido, que es fácil conocer una voluntad y difícil que un amante sepa que la conocen. Llegó, no pudiendo sufrir sus ardores, a declararse arrojada, pero Celio le respondió muy tibio por qué no podía corresponderla. Sufría la infelice Laura con título de Celio los acometimientos grandes de esta enamorada hermosura al tiempo que Ricardo, libre

Dios, mediante lo cual se mueva a engendrar su semejante, para la conservación de los individuos” (Pérez de Moya, p. 381).

de su enfermedad, comenzaba a salir de casa, pero fue tanta la melancolía que le quedó del accidente que no podía con muchos entretenimientos divertirse. Viendo su padre tan continua aflicción, hizo que en su casa a las noches se celebrasen comedias, saraos y otros entretenimientos que pudieran aliviar sus melancólicas pasiones. Una noche se juntaron las damas más principales de Sevilla y muchos grandes títulos y caballeros y entre estos concurrió Leonardo que, habiendo hallado menos a Florinda, se estaba en Sevilla muy hallado con las mercedes y favores que muchos caballeros de aquella ciudad le hacían, sin saber que por robar a Florinda había sucedido el daño de Ricardo y sin haber llegado a su noticia el suceso, pues, al punto que Florinda se salió de casa, las criadas, tomando todo cuanto pudieron, se mudaron a otra posada, conque era lo mismo que haberse ido a las Indias para el hallarlas Leonardo. Al punto, pues, que vio a Laura disfrazada con nombre de Celio, comenzó a admirarse y a disimular prudente. Cuando Laura lo conoció también estuvo confusa y admirada de hallarle en aquel festín. Disimularon los dos y después de haberse dado principio a la fiesta y haber las damas unas cantado dulcemente, otras diestramente danzado, le dijeron a Fénix los caballeros tocarse una arpa y cantase algunos versos y ella, con deseos de darle a entender a su amante su desenfrenado amor, cantó así:»

Entonces tomó Lisarda el arpa y, como las pasadas veces, cantó las coplas que Fénix cantó en Sevilla:

Cupido arrojó una flecha
a una infeliz hermosura,
no sé yo si estando herida
los dolores disimula.
Sagrado pide al amor, 5
pues ha muerto en sus angustias,
mas fue tan desesperada⁶¹
que le niega sepultura.
Quien puede resucitarla
ya sus desdichas escucha, 10
que por remediar la vida
son las finezas muy justas.
Si se muestra riguroso
y las piedades renuncia,
morirá de los temores 15
que le ha de causar difunta.

⁶¹ Su muerte “desesperada” ha sido un suicidio y por ello se le niega sepultura. Es similar al caso del difunto pastor Grisóstomo y su *Canción desesperada* en la primera parte de *El Quijote* (op. cit., pp. 119-124).

Si por otra causa vuelve
a vivir con desventuras,
envidiará ajenas glorias
y llorará penas suyas. 20
Dejarla, pues, padecer
no es la ofensa más segura,
porque el amor, si se indigna,
hace del halago furia.
Su pena está conocida 25
y, aunque muerta, no está muda,
pues dice su amor a voces
porque después no haya excusas.
Si se admiten sus deseos,
aunque está abierta la urna, 30
renacerá en sus cenizas
Fénix para dos venturas.

Dejó el arpa Lisarda al paje y luego se volvió a proseguir diciendo cómo Fénix había acabado de decirle sus intentos a Laura, «pero todos eran vanos y sin fundamento pues no podían servir de alguno en ella. Alabaron todos la letra y la voz. Después le dieron el arpa a Celio para que también mostrase su destreza y, armándose de discursos, después de haberla sonoramente tocado, cantó así:»

Volvió a tomar el arpa Lisarda y cantó lo que Laura había cantado, que es lo siguiente:

El amor, niño atrevido,
quiso subirse muy alto
a disparar una flecha
pero dio con ella en vago.⁶²
Hirió a una beldad ilustre 5
de tan amante cuidado
que por ser ciego su amor
dice sus penas cantando.
¡Oh, quién pudiera aliviarla
con amantes agasajos!, 10
mas muy humilde nacimiento
me tiene desobligado.
Sus cartas he recibido,
y respondo a sus enfados
que toda la culpa tiene 15
de su queja el ordinario.⁶³

⁶² **vago:** Se refiere a la expresión “dar golpe en vago”, que significa dar un golpe no dirigido, “sin el sugeto u objeto a que se dirige la acción”. En este mismo sentido, metafóricamente, también significa “en vano” (*D.A., s.v.*).

⁶³ No está claro el sentido de “ordinario” en este verso. Por un lado podría hacer referencia a las cartas a través de las cuales manifiesta su amor, tomando “ordinario” en su acepción de “correo que

Ella imagina, engañada,
que soy hombre muy ingrato
y a fe que mi noble origen
viene de hueso⁶⁴ y no es barro. 20
No piense que con mi sangre
a su persona no igualo,
que antes, por ser como ella,
dejo de admitir su halago.

Dejó el arpa Lisarda y volvió a proseguir su novela diciendo:

«Habiéndose aplaudido mucho la voz de Celio, se dio fin al sarao y, levantándose todas las damas de sus asientos, se despidieron de Fénix y, puestas en sus carrozas, llegaron a sus casas acompañadas de algunos caballeros que por obligación les tocaba aquel cortejo. Fuese Leonardo y en toda la noche halló el sueño, discurriendo cómo sacaría a Laura del poder de Ricardo, pareciéndole que con ella tenía algún empeño amoroso. Laura toda la noche pasó desvelada sacando determinación de sus desvelos partirse con Leonardo, pareciéndole que faltaba con él si luego no se declaraba y considerando de las locas finezas de Fénix alguna mala salida si no se daba a conocer.

Con esto, a la mañana, sin decir a Fénix cosa alguna, se despidió de Ricardo y de su padre, siendo los dos muy agradecidos al partirse, con dádiva de quinientas doblas para el gasto del camino. Con esto, de uno de los caballeros amigos suyos que había granjeado en compañía de Ricardo, supo la casa de Leonardo y al punto se fue a ella y, hallándole admirado del suceso, le dijo:

-Ya sabes, Leonardo, las amantes finezas que te debo. Ya conociste que, fiada en tu amor, salí de las comodidades de mi patria, que, aunque entonces no las tenía, podía con el tiempo gozarlas seguras y así, dispón tu jornada para que esta tarde partamos para Zaragoza donde con tu hacienda viviremos y, humillándonos a mi padre, le sacaremos un pedazo de hacienda para que con mayores lucimientos puedas esmaltar tu ilustre calidad y en el camino sabrás las tragedias que he pasado

viene todas las semanas, a distinción del extraordinario que se despacha quando conviene.” (*D.A.*, s.v.). Sin embargo, también podría hacer referencia a su humilde nacimiento, tomando “ordinario” por “baxo, vulgar y de poca estimación” o “por lo que no tiene grado o distinción en su línea.” (*ibid.*).⁶⁴ **hueso y no es barro:** Quiere decir que la nobleza viene de sangre, de familia, ya que el hueso se asocia a la carne y a la sangre (así en expresiones como “el hueso y la carne se duele de su sangre”, recogida en *D.A.*). “No es barro” es una expresión hecha que, al igual que “es barro” eran “modos de hablar para dar a entender que alguna cosa es de entidad y estimación, y que no es digna de despreciarse.” (*D.A.*, s.v. barro).

desde que nos dividió la tormenta en Lisboa y en ellas conocerás cómo siempre he sido constante en tu amor ayudada de este disfraz y favorecida del cielo.

Con esto se determinó Leonardo a partirse con Laura pero, habiendo llegado esto a oídos de Fénix, se dio tanto a la tristeza que en pocos días le acabaron la vida los amantes sentimientos sin que quisiera declarar la enfermedad a su padre, sino encubrirla del todo con su muerte.

Mientras Laura y Leonardo corrían por el mar para llegar a Valencia, ya estaba en ella Alejandro con ánimo de pasar luego a Zaragoza, determinado, si no le favorecía la fortuna, echarse a pies de su tío para que le sustentara, pues ya había concluido todo el dinero que sacó de su hacienda. Con esta determinación partió de Valencia a las tres de la tarde pensando llegar aquella noche a descansar a la villa de Morviedro⁶⁵ y a poco rato que acompañado de dos criados y otros camaradas pasaba su camino, comenzó a formarse un obscuro nublado en el aire, ocasionado de unas preñadas nubes que por la parte del mediodía se levantaron y comenzó a llover tan reciamente que le fue preciso retirarse a una villa que de allí vio cerca llamada Almenara, poco distante de la mar, a donde le cogió la noche retirado en un convento de freiles dominicos cuyo superior, conociendo la calidad de Alejandro, le dio acomodado lecho y muy espléndida cena para la ocasión acelerada. A la mañana, dando gracias a los religiosos de los favores recibidos, partió antes que el sol saliera con intento de comer en Segorbe⁶⁶ temprano y pasar a Teruel a dormir, adonde tenía un grande amigo y quería, de paso, contarle sus tragedias. Iba pensando en su poca fortuna, pues no tenía noticia de Laura desde que la perdió en la tormenta de Sevilla, ni de Florinda sabía cosa alguna. Mientras estos pensamientos le afligían, se levantó en la mar una borrasca que causaba lástima y admiración a todos los que propincuos a su furia participaban de sus ruidosos estruendos. Llegose Alejandro a la costa y

⁶⁵ **Morviedro:** Con variación vocálica, se trata de la villa de Murviedro, vecina a Segorbe, toma su nombre del río valenciano. Fue una ciudad de gran importancia estratégica en muchas batallas y sufrió varios sitios, uno de los cuales atestigua Zurita: “Valor de Juan de Vilaragut y cerco de la villa de Murviedro. Y de allí pasó el rey a la vega de Morviedro y puso cerco a la villa. Dióse el combate muy bravamente porque el rey llevaba muy escogidas compañías de ballesteros; pero dentro había tantos y tan buenos caballeros que defendieron el lugar varonilmente; [...] El rey [de Aragón] se fue en sus galeras a Barcelona. Levantó el rey su real de Morviedro a 12 del mes de julio.” (*op. cit.*, p. IV, 512 *apud* CORDE).

⁶⁶ **Segorbe:** Ciudad de Valencia a la que pertenecían los duques de Segorbe, a los que tradicionalmente se les concedía el título de gran Condestable de Aragón: “S. M. le ha hecho merced del título de gran condestable de Aragon, que siempre se ha dado á los duques de Segorbe, de donde descende el dicho Duque.” (Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de Martín Alegría, 1857 *apud* CORDE).

todos sus compañeros, por mirarla más de cerca, vieron venir un pequeño vaso contrastado⁶⁷ de los vientos, y antes de llegar a tierra se hizo en un escollo pedazos. En este, pues, navegaba la infelice Florinda, sujeta a las borrascas de la mar y celosa de Alejandro. Salió ayudada de un marinero, luchando con las aguas hacia la parte donde Alejandro estaba lastimándose de tanta desdicha, y cuando llegó a mirar aquella desmayada belleza, conoció que era Florinda, que el cielo se la arrojaba a sus brazos para que la favoreciera en lo más infelice de sus fortunas. Recordó de la turbación y, viéndose en poder de Alejandro, lo tuvo por sueño o lo atribuyó, confirmándolo por verdad, a prodigioso milagro que el cielo ejecutaba para su quietud y remedio. Contó Alejandro a todos la verdad del suceso, con que Florinda se satisfizo y ellos quedaron admirados de oír tan infelices fortunas como en tan poco tiempo había pasado. Agradeció Alejandro la piadosa hazaña al marinero y, tomándola en los brazos a su querida Florinda, la puso con comodidad⁶⁸ para que pudiese seguirle en la jornada. Con mucha quietud del tiempo, pasados seis días llegaron a Zaragoza, donde miró Florinda sus hermosos edificios, su caudaloso río, sus encumbradas torres, sus dilatadas calles, pareciéndole que allí se cifraban todas las ciudades que en su vida había visto. Fue bien recibida de las principales damas desta ciudad, habiendo sabido su fortuna y estando informadas de su calidad. Había muerto aquel deudo de Alejandro que le dio, liberal, bastante dinero para los gastos que se le ofrecieron en su galanteo y, habiéndose hallado a la hora de su muerte sin heredero, dispuso su hacienda en Alejandro, al cual, para darle nueva desta ventura, no habían podido conseguir el hallarle. Viose Alejandro con más de cuatro mil ducados de renta desta herencia con la letra de Florinda de treinta mil de propiedad, con que celebró en Zaragoza sus bodas con grandes ostentaciones y fiestas, allanando⁶⁹ con todos los pasados sucesos. Al tiempo, pues, que se daba fina a tan regocijados entretenimientos, llegaron a su patria Laura y Leonardo con próspera fortuna y, restituyendo al monasterio a Laura, apesarado de su acción, pidió después facultad al prelado para sacarla, supuesto que su voluntad no era profesar en la

⁶⁷ **contrastado:** Participio del verbo “contrastar” en su acepción de “resistir, estar con firmeza y constancia, manteniéndose contra alguna cosa. Viene de las palabras latinas *Contra* y *Stare*.” (*D.A.*, s.v. contrastar).

⁶⁸ En todos los ejemplares aparece “comunidad”, lo que es claramente un error.

⁶⁹ **allanando los sucesos:** Uso peculiar de la acepción de **allanar**: “Poner igual la superficie de un terreno, suelo, u de qualquiera otra cosa, dexándola sin embarazo ni tropiezo. Metaphoricamente significa vencer reparos, dificultades o inconvenientes para conseguir o alcanzar alguna cosa que se desea.” (*D.A.*, s.v.). Viene a significar que con la boda se superan y vencen todos los peligrosos sucesos anteriores.

religión. Con estos rendimientos consiguió alcanzarla por esposa, habiendo llegado a sus manos la hacienda de su padre que, junta⁷⁰ con la de Leonardo, pudieron igualar las grandezas de Alejandro.⁷¹ Habiéndose publicado por Zaragoza tan prodigiosos sucesos como a estas dos damas y a estos caballeros habían pasado, solicitaron sus deudos la paz y concordia en todos, a donde estuvieron gozando de la vida muchos años con muy continuos gustos y prósperas felicidades.»

Dio fin a su novela Lisarda con grande aplauso de los circunstantes y grande crédito de su buen discurso y desempeño honroso de todas las damas. Luego mostraron todas deseos de que se principiase la comedia y, conociéndolo Justino, avisó a sus sirvientes y luego se vio obedecido saliendo a representar la comedia siguiente:

⁷⁰ Enmiendo la errata “justa” presente en todos los ejemplares.

⁷¹ Parece realizar un juego de palabras entre “las grandezas” de Alejandro Magno y de Alejandro como personaje de la novela.

COMEDIA NUEVA
DE *EL PRÍNCIPE DE SU ESTRELLA*

Las personas que hablan en ella son las siguientes:

Felisardo	Celinda, dama
El Rey de Hungría	Laurencia, criada
El Rey de Francia, viejo	Celia, criada
El Rey de Grecia, viejo	Venus
Remolino, gracioso	Criados del de Francia
Feruarda, dama	Acompañamiento del de Hungría
[Ninfa]	[2 Sibilas]

JORNADA PRIMERA

*Había un bufete cubierto de terciopelo carmesí bordado de hilo de oro, y a sus dos lados dos sillas de la misma riqueza y en medio un dorado libro abierto y un dosel encima, y una cortina de damasco pendiente * de lo alto, y salieron Feruarda y Celinda, sin verse, cada una por su lado **

FERUARDA	Altivo, eminente sitio que, respetado del viento, aunque eres mudo, respondes a mis quejas y preceptos...	
CELINDA	Apacible y rica estancia que repites con tus ecos de esa volante capilla los sonoros acentos...	5
FERUARDA	... en ti rendida me hallo a tus encantos, perdiendo ya memorias del que pudo cautivar mi altivo esfuerzo.	10
CELINDA	... aquí sujeta me rindo a tu prisión, y te debo más finezas, siendo risco, que al que me dio el ser primero.	15
FERUARDA	Libros aquí me dejó* mágicos, para que el tiempo me diera algunas señales de la corona que espero.	20
CELINDA	Estudiando varios libros, tal dicha tuvo mi ingenio que mágicamente alcanzó los más ocultos secretos.	
FERUARDA	Estudí tanto estas artes, y con tan grave desvelo,	25

* *Acot.* 1 En todos los ejemplares aparece “pendiendiente”. También presenta esta acotación en la primera línea la errata “borbado”.

* *Acot.* 1 *bis* Nótese en el comienzo de la comedia cómo dos personajes hablan alternativa e independientemente en la escena. Este recurso ha sido utilizado esporádicamente por Aguirre en alguna de sus comedias anteriores y está tomado de Calderón, quien gusta en su teatro de estas estructuras correlativas (*vid.* Dámaso Alonso, “La correlación en la estructura del teatro calderoniano”, *op. cit.*, pp. 346-347).

* 17 En relación a los versos 11-12, no resulta claro el sentido. El verbo final de este verso debe ir acentuado (es, por tanto, un pasado) para que el verso sea octosílabo, aunque por otro lado es verso par dentro del romance por lo que debe rimar en asonante. El sujeto de ese verbo podría ser “el que pudo cautivar mi altivo esfuerzo” (v. 12), aunque no está claro a quién puede referirse, podría interpretarse como una mención a Dios, desde una concepción neoplatónica, y en correlación a la intervención de Celinda, quien también parece referirse a Él (“el que me dio el ser primero”), o bien el “altivo, eminente sitio” (v.1), si admitimos una personificación. En cualquier caso, la interpretación del verbo en pretérito supone un error ya que rompe la rima en asonante. La hipótesis más probable es que se refiera al difunto maestro que yace en el mismo palacio en que se encuentran y que, según cuenta Feruarda en la segunda jornada, les enseñó “muchas ciencias que escritas/ dejó en dorados anales” (v. 1602-1603), aunque en ningún momento se refiere a que este les enseñara la nigromancia pero, por una cuestión de verosimilitud, lo más probable es que fuera el maestro el portador del libro.

IV, *El príncipe de su estrella*

CELINDA	la libertad que te ofrezco.* (Aunque no quieras, podrá saberlo mi estudio presto.) Siéntate pues, a estudiar.	<i>Aparte</i>	
FERUARDA	No estés en pie mientras leo.		65

*Corriose una cortina y sentose Feruarda en la silla que estaba arrimada al dosel y
Celinda en la otra de al lado, y, volviendo las hojas del libro, dijo*

FERUARDA	Decidme, cielos hermosos, y vosotros, astros bellos, lo que ahora os preguntaré, con verdad y con acierto.		70
----------	---	--	----

*Al punto que dijo estas razones se abrió la sala por el dorado techo y salió una nube
hermosísima, desplegando al aire diferentes ramos, y de allí salió una ninfa ricamente
vestida, con una arpa en las manos, y con sonoros acentos fue respondiendo a lo que
Feruarda le preguntó*

FERUARDA	¿Quién me puso aquí arrogante?		
NINFA	Un amante.		
FERUARDA	¿Amante mío que arguyo?		
NINFA	Tuyo.*		
FERUARDA	¿Y es de mí favorecido?		75
NINFA	Ha sido.		
FERUARDA	Pues ¿cómo, acento atrevido, conociendo mi poder, te atreves a responder “un amante tuyo ha sido”?		80
	¿Y ese tal me quiso a mí?		
NINFA	Sí.		
FERUARDA	¿Y sé sus afectos* suaves?		
NINFA	No los sabes.		
FERUARDA	¿Puedo darme el parabién?		85
NINFA	Muy bien.		
FERUARDA	No quiero, pues, que me den ese contento veloces los acentos de tus voces “si no los sabes muy bien”.		90
	¿Con qué pagaré el favor?		
NINFA	Con amor.		
FERUARDA	¿Qué cosa es amor me advierte?*		

* 62 En ambos ejemplares encontramos “ofrezco”. Podría ser una conjugación antigua, pero lo más probable es que se trate de un error (y como tal lo enmiendo), ya que en otros lugares de la comedia se presenta siempre la forma correcta “ofrezco” (v. 208).

* 74 Estamos ante una serie de cuatro ovilletes. El segundo verso de cada pareado debería ser tetrasílabo pero el autor se permite la licencia de modificar la métrica e introduce bisílabos (“Tuyo”) y trisílabos (“Ha sido”). *Vid.* apartado dedicado al estudio métrico.

* 83 En los ejemplares manejados encontramos “ofectos”. Podría tratarse de una errata o un caso de variación vocálica, aunque como no se registra en ninguna otra parte prefiero considerarlo errata.

IV, *El príncipe de su estrella*

NINFA	Suerte.	
FERUARDA	¿Y mi dicha me asegura?	95
NINFA	Y ventura.	
FERUARDA	¿Cómo podrá mi hermosura estar al pesar rendida si ha de gozar de la vida “con amor, suerte y ventura”?	100
	¿Quién es, di, aunque mal te cuadre?	
NINFA	Tu padre.	
FERUARDA	¿Y sabe que estoy aquí?	
NINFA	Sí.	
FERUARDA	¿Y qué sabes dél agora?	105
NINFA	Que te adora.	
FERUARDA	¿Cómo sosegada mora el alma en esta prisión si oyes decir, corazón, “tu padre sí que te adora”? Cesa, voz, que afectuosa* en gran cuidado me has puesto, y cantad músicas graves, voces que ocupáis los vientos.	110

Tocando dulces y suaves instrumentos, se fue subiendo aquella hermosa deidad y, cubriéndose en la nube, desapareció de la vista de todos, causando a los circunstantes ruidosos aplausos

CELINDA	Justo es te canten las voces con los sonoros acentos músicas, pues te obedecen por la reina de este espeso bosque que esmeraldas viste con guarniciones de acero.	115 120
---------	--	----------------------------

Salió por un lado de la sala una sibila hermosa en un trono sentada hasta la mitad del teatro, y habiendo cesado la inquietud que causó su venida, con una cítara que traía tocó dulcemente y cantó así

[SIBILA]	<i>Reina de Grecia serás, y de Francia podrás ser. Hungria te ha de querer y tú le aborrecerás.</i>	<i>Canta</i>
FERUARDA	¡Reina de Grecia serás y de Francia podrás ser!	125

* 93 Sintaxis compleja provocada por los fuertes hipérbatos habituales del lenguaje gongorino. Viene a ser “Adviérteme: ¿qué cosa es amor?”.

* 111 En los originales aparece la forma “efectuosa” que, como adjetivo, no se registra en el *D.A.* Solo se registra la voz “efectuoso” en *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologis [...]* de John Minsheu, Londres, Joannum Browne, 1617. No obstante, y como en ninguna otra obra de las incluidas en el *TESO* registra esa variante opto por considerarla como errata y como tal la enmiendo.

IV, *El príncipe de su estrella*

¡Hungría te ha de querer
y tú le aborrecerás!
¿Cómo me anuncias agora
seré reina, pues que leo 130
a veces que son los reyes
esclavos de su gobierno?
No me agrada ese dictamen.
Otro más justo agüero
quiero que a mi majestad 135
pronostique vuestro afecto.

*Salió por el otro lado otra sibila, desplegando al aire ricos tafetanes de estrellas
bordados de puntas de oro guarnecidos, y al emparejar con la otra cantó así, tocando
un laúd con grande destreza*

[SIBILA 2]	<i>La más hermosa mujer eres que en Grecia nació, y te pronostico yo que muy dichosa has de ser.</i>	<i>Canta</i>	140
FERUARDA	¡Basta!, no me digas más, pues noté en libros discretos que suelen ser desdichadas las que con beldad nacieron. Y así crédito no doy a pronósticos inciertos, pues no puedo ser dichosa si la hermosura no pierdo.		145
SIBILA 1	Reinando tendrás ventura, si un rey tu amor no venciere.		150
SIBILA 2	Tú lo vencerás, si quiere ser constante tu hermosura.		

*Cantando estos dulces acentos desaparecieron aquellas sibilas dejando a todos muy
gustosos de tan vistosas apariencias*

FERUARDA	El que desea saber lo que ha de causar el tiempo, cuando consigue por suerte 155 o por desdicha saberlo, con más confusión está, con más cuidado lo advierto, siendo ya la posesión de más pesar que el deseo. 160		
----------	---	--	--

Mira al libro

Pero Celinda, ya miro

IV, *El príncipe de su estrella*

en este libro y comprehendo*
que me sigue buena estrella.
Mas, altivo pensamiento,
no Ícaro quieras llegar 165
a los rayos del sol bello
para hallar sepulcro frío
entre la cuna de Venus.*
Mas subir hasta caer,
esta opinión seguir quiero, 170
que quien una vez subió
de humilde estado a gran puesto,
cuando baja siempre queda
de la fortuna en un medio.
Suba yo con mi peligro, 175
que si acaso a bajar vuelvo
como ya sabré los pasos,
no admiraré los tropiezos.
Mas, Celinda, ya parece
que obedientes los luceros 180
ocupan con resplandores
la vaga región del viento,
y, pronosticando dichas,
desde la esfera del fuego
se precipitan furiosos 185
embajadores del cielo.

Bajaron por lo excelso de la sala con una vistosa apariencia, un león, signo del cielo, una águila, reina de las aves, y Venus, diosa de la hermosura, y al llegar al sitio donde estaba Feruarda se allegó el león y le puso una corona de oro en sus sienes, y el águila le dio un dorado cetro, y la diosa le ofreció un espejo cristalino, diciéndole estas palabras*

VENUS

Bella deidad destos bosques,

* 162 **comprehendo:** Se registra esta forma en toda la comedia en lugar de la actual “comprendo” pero el cómputo silábico obliga a realizar sinéresis, por lo que la palabra cuenta, aun con h intercalada, con tres sílabas. “Comprehender” es forma etimológica (del latín *comprehendere*) tal y como se recoge en *D.A.*

* 168 **Ícaro/ cuna de Venus:** Contraposición de cielo (en el que vuela Ícaro) y el mar (cuna de Venus). Hace referencia al mito de Ícaro, hijo de Dédalo. Su padre construyó unas alas para escapar del laberinto del minotauro. Ícaro, desoyendo los consejos de su padre, comenzó a volar cada vez más alto, hasta que el sol “ablandó la cera con que las alas estaban pegadas, y forzosamente, y contra su voluntad, se dejó caer en el mar, que de su nombre de allí adelante se llamó Ycareo.” (Pérez de Moya, p. 487). Venus nace del mar. “Así lo dice Ovidio, [...] diciendo que ella tiene parentesco con el mar, por cuanto dél nació.” (*Ibid.*, p. 378). Recuérdese la fábula de Ícaro escenificada durante la velada de la noche segunda.

* *Acot.* 186 Las referencias a los atributos que ofrecen el león, el águila y Venus, están tomados de la mitología y eran símbolos habituales en la iconografía de la época, según aparecen en infinidad de comedias de Calderón como en *El laurel de Apolo* (“lealtad vio en él dos veces, hijo del águila y del león”) o en *La fiera, el rayo y la piedra*, en la que el león como fiera es símbolo de Cupido, hijo de Venus. Los atributos de león y águila, unidos a la alusión a Venus, parecen referirse a Cupido, al que se le representaba, según recoge Pérez de Moya (pp. 298-299) como una fiera “con pies de grifo y otros miembros”, formado con parte de hombre, de ave y de bestia “muy grande y fuerte, y de grandes presas y uñas [...] porque el amor tan fuertemente prende y tiene al que una vez posee que no se podrá dél sin trabajo apartar.”

	a quien los brutos más fieros te agasajan por galantes y veneran, conociendo en tu felice hermosura grande majestad e imperio. Feliz e infeliz del que llegue a ver tus ojos bellos, pues te ha de amar cariñoso, rendido a mi cruel incendio.	190
	Las diosas todas te envían hoy la corona y el cetro, para que felice goces los dos dilatados reinos de Francia y Grecia, aunque Francia se resiste a mis agüeros. Empuña el cetro que esta ave te ofrece y cíñete luego la corona que te rinde este león, signo nuestro.	195
	Y yo, para que conozcas lo que te amo, te ofrezco este espejo; en él verás tierras varias, ricos reinos, diversas gentes, y en él han de nacer tus deseos, pues habiendo yo nacido del cristal* y, siendo incendio, quiero que tu amor hoy nazca del cristal para ser fuego.	200
FERUARDA	Agradecida estoy tanto, diosa, de tu ofrecimiento, que no me será posible pagarte lo que te debo, porque un bien que es tan divino, no está humano satisfecho.	205
VENUS	Ya merecido le tienes. Guárdete, Feruarda, el cielo, para que siempre prosigas firme en el amor primero.	210
FERUARDA	Vete, deidad, la más bella, que entre estos dos monstros bellos luce tanto tu hermosura como los rayos de Febo, que yo te ofrezco ser firme en mi amor, y yo te ofrezco rendirme a tu voluntad y obedecer tus preceptos.	215
		220
		225
		230

* 214 "cristal" hace referencia al mar, del que nace Venus. Juega con los elementos agua-fuego, muy presentes en el teatro calderoniano (*Vid.* Hans Flasche, "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón" en *Über Calderon*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 636-644).

IV, *El príncipe de su estrella*

*Subiéronse estas tres apariencias causando a todos los circunstantes grandes aplausos
y admiraciones por la disposición tan ingeniosa del arte*

CELINDA De reina te han coronado 235
las estrellas.

FERUARDA Son agüeros 240
de mi nobleza, Celinda.
Mas déjame en este espejo
contemplar, para que pueda
decirte a ti lo que veo.

*Levántese y mire en el espejo **
Hombres se ven paseando
en las riberas de un bello
río cuyas olas graves,
unas con otras riñendo, 245
flechas de cristal se tiran
hiriendo algunas al yelo
que a las márgenes de arena
arrojó el frígido enero.

Según la grandeza dice, 250
miro al rey en el paseo
que en nave de cristal surca
el rico golfo sin remos.

Un criado el coche sigue;
galán es, ¡válgame el cielo!
¿Quién vio mayor perfección? 255
¿Cómo, corazón, tan presto
te inclinas a un hombre que
a otro hombre vive sujeto?
Celinda, llega a mirarle.

Mira

CELINDA Señora, yo solo veo 260
tu rostro en ese cristal
y el mío.

FERUARDA ¿No ves el pelo
que para abrasar mi alma
nació de color de fuego?

CELINDA Señora, el cielo no quiere 265
que yo lo vea.

FERUARDA Ya entiendo
que esta dicha solamente
a mí me dan los luceros

* *Acot.* 241 El espejo mágico suele ser un elemento habitual en obras alegóricas y vejámenes académicos (cfr. *Cítara de Apolo, op. cit.*). En este caso el espejo actúa como una especie de libro donde “leer” el porvenir. Esta imagen del espejo como libro que se refuerza cuando Feruarda cierra la tapa del espejo (verso 327).

IV, *El príncipe de su estrella*

para más suerte. Y ya suben
el Rey y este en quien mi pecho 270
de admiración y de amor
equivocó los afectos,
y un criado más humilde,
en tres hijos de tres vientos,
y el río pasan valientes, 275
feroces bajeles hechos,
porque la mayor fiereza
es más perfección en ellos.
No sufren, no, por humildes
la sujeción de los frenos, 280
sino por mirar su adorno*
en la compostura de ellos;
el de mi amante es un monstruo
horrible de color negro:
noche las ancas, tinieblas 285
los lomos, nubes el cuerpo,
signos las güellas, la clin*
azabache, láctea el hierro,*
Noto* el relincho; la boca
caverna obscura de un hueco, 290
sombras la cola, los ojos
radiantes* rubios luceros,
corto, obediente, sañudo,*
ceñido, erizado el cuello;
preñada nube en un junto 295
parece, y está fingiendo
una tempestad, adonde
es gran lluvia el sudor recio,
es relámpago la vista,
viento ardoso* el grave aliento, 300
fuego cruel la negra boca,
rayo ardiente el pie ligero,
sombra la frente, humo el polvo
y el fuerte relincho trueno.
Mas un cielo de saliva 305
espuma el bruto en el freno,
que muestra auroras de nieve

* 281 Todos los ejemplares presentan “ardorno”.

* 287 Recuérdese que clin es una variante documentada (*vid. II*, nota al pie 50).

* 288 Se refiere a la espuma del freno (hierro) que se asemeja a la vía láctea.

* 289 **Noto:** Se refiere al viento del sur que ya había aparecido citado en la comedia *La industria contra el peligro* en la nota al verso 380.

* 292 En los originales aparece “radiantes”, que es errata.

* 293 En los ejemplares encontramos “zañudo” que debe ser errata por “sañudo”. También cabe la posibilidad de que sea un error del componedor, posiblemente andaluz, quien, al cecear, confunde los sonidos, como sucede en varias ocasiones (cfr. el caso de “jazpe” en el verso 1407).

* 300 **ardoso:** No se recoge esta palabra en ninguno de los diccionarios consultados (los incluidos en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la Lengua Española*). Debe ser licencia del autor (nada hace suponer que se trate de una errata) por “ardoroso”.

IV, *El príncipe de su estrella*

	en la noche de su pelo, y como caen de su boca los blancos copos deshechos,	310
	se serenaron de luces los gallardetes* del pecho. Montes pasta, valles mueve, arroyos pisa risueños, arrojando al [a]iré* aljófár	315
	con la robustez del peso. Y ya ausente de mis ojos su nocturno movimiento va a amanecer a otra parte, porque la aurora saliendo	320
CELINDA	por su pecho le dará noticias del sol muy presto. Deja, Feruarda, el cristal; no te diviertas con eso	325
FERUARDA	tanto que vengas a hacer ilusión lo verdadero. Dices bien. Ya lo he cerrado.	

Dejolo encima el bufete

	Pero quejas darle quiero al amor, pues mi albedrío me sujetó, y tan sujeto,	330
	que a un obediente criado quiero que alcance por dueño. ¿Cómo Venus hoy me dice seré reina, pues que veo que mi afecto un imposible me pone ya para serlo?	335
	No conozco sus ardores, no sé qué sea este incendio, que así mi muerte procura, mas mi valor, mi denuedo,	340
CELINDA	le ha de buscar hasta que triunfe dél mi altivo esfuerzo. Poco has leído de amor, Feruarda, pues tus intentos son imposibles.	
FERUARDA	Pues yo cosas imposibles quiero, que vencer lo que es muy fácil no es gloria de un noble pecho. Yo he de matar al amor.	345

* 312 Los gallardetes son las banderas que se colocaban en lo alto del mástil de la nave (*vid. II*, nota al pie 33).

* 315 Todos los ejemplares presentan la errata “al ire”, sin espacio previo que indique caída de un carácter.

IV, *El príncipe de su estrella*

CELINDA	Pues yo decirte pretendo lo que es amor, y verás la ignorancia de tu ingenio.	350
FERUARDA	Dime al punto dónde está, que, si sé seguro el puesto, le he de matar ofendida.	355
CELINDA FERUARDA CELINDA	Pues oye atenta. Ya atiendo. Amor es un frío viento, [*] que abrasa sin hacer mal; no le da Dios otro igual ni le iguala otro elemento. No se ve porque es violento y es de la tierra un vapor que da muerte con rigor, y si no quieres desaire, pues no riñes con el aire, no riñas con el amor. También es un rayo ardiente de una estrella disparado que arroja fuego irritado abrasando dulcemente. Si es casto, brilla luciente; si es profano, con rigor abrasa, y si no es honor vencer su frágil desmayo, pues no riñes con el rayo, no riñas con el amor. También es niño vendado, que lloroso se querella y los riesgos atropella valiente y determinado; a matar nació inclinado con flechas de gran valor, mas, si no es de un pecho honor reñir con tanto cariño, pues no riñes con un niño, [*] no riñas con el amor. También es un fuego ardiente que a más de lucir abrasa; hay otro amor que se pasa luciendo tan solamente, pero el que abrasa luciente el pecho con grave ardor, ese mata con rigor.	360 365 370 375 380 385 390

* 357-396 En estas décimas, Celinda describe el amor siguiendo la iconografía habitual en la época, tan presente en la poesía y en las comedias de Calderón (*cf.* Pérez de Moya, pp. 293-294). Destaca nuevamente *La fiera, el rayo y la piedra*, en la que el amor, personaje de Cupido, se describe así mismo como rayo ciego que fulmina (*vid.* edición de la obra de Aurora Egido, *op. cit.*, pp. 173-174).

* 385 En todos los ejemplares aparece la errata “riño”.

	Y así, Feruarda, te ruego, pues no riñes con el fuego, no riñas con el amor.	395
FERUARDA	Neptuno seré valiente, que de ese viento el rigor sujete con mi furor y mande con mi tridente.	400
	Arroyo seré corriente que apague el fuego violento; el rayo tendrá escarmiento y al niño muerte daré, conque vencidos tendré rayo, fuego, niño y viento.	405
CELINDA	Para que quedes vencida a las manos de tu error, te lo he de explicar mejor.	
FERUARDA	¿Acaso no tiene vida?	410
CELINDA	No.	
FERUARDA	¿Pues cómo estoy rendida a su golpe activo y fuerte?	
CELINDA	Porque te sigue la suerte.	
FERUARDA	Di, que con penosa calma espera saber el alma el origen desta muerte.	415
CELINDA	Amor es aquel ardor que el espejo te ha infundido y su cristal te ha vencido, siendo yelo con calor.	420
	Tiene apacible rigor si se consigue su palma. Tiene el alma en dulce calma gozosa cuanto rendida, siendo asombro de la vida y dulce hechizo del alma.	425
FERUARDA	Mucho, Celinda, estudiaste del amor. Ya me sujeto a su fuerza, y así agora arroje flechas el viento, dispare saetas* el niño, fulmine rayos el fuego, que el que a este ardor se sujeta podrá triunfar de soberbio, que tal vez fue la vitoria nacida de un rendimiento.	430
	Pero dime, ¿dónde hallaste, Celinda, noticia desto que hasta ahora no he sabido?	435
CELINDA	Lo hallé en el libro de Venus.*	440

* 435 Sinéresis en “saetas”.

* 439 Verso irregular. No mantiene, siendo verso par, la rima en é-o del romance.

IV, *El príncipe de su estrella*

FERUARDA	Obligada estoy agora a dar al estudio el tiempo con público desengaño. Mas ya me ofrecen los cielos que veré luego a mi amante,	445
	pues los caballos ligeros, siguiendo una fiera, aquí llegaron y cuando vieron este castillo, que atlante es de aquel coche febeo,	450
	se acercaron hacia él. Y así esconder ahora quiero esta dorada corona, este libro y este cetro, para que nadie en el mundo sepa las glorias que tengo.	455
CELINDA	Dices bien; sabia te muestras.	

Quitose la corona y con el cetro la puso encima la mesa y corrió la cortina

REY HUNGRÍA*	Echa la puerta en el suelo, Felisardo, pues que nadie en él habita.	<i>Dentro</i>	
REMOLINO	Yo echo siete puertas a rodar.	<i>Dentro</i>	460
FELISARDO	Agora descubriremos este encanto que nos guía.	<i>Dentro</i>	

*Salen el Rey de Hungría, Felisardo y Remolino, de color**

REY HUNGRÍA	¡Rara beldad!		
REMOLINO	¿Qué tenemos?		
	Pues ¿qué, señor, te parece destas beldades?	465	
FERUARDA	¿Quién ciego, precipitado, se arroja a tan declarado riesgo?		
REMOLINO	Tres cazadores.		
FELISARDO	Aparta.		
REY HUNGRÍA	Yo por dichoso me tengo salir a caza en tal día, [*] pues tan buena caza encuentro.	470	
REMOLINO	Caza de cañón es esta,		

* 458 En los originales alternan en la didascalia “Rey” y “Rey de Hungría” pero he preferido, en este caso e igualmente después con el Rey de Francia y el Rey de Grecia, indicar siempre el nombre completo para evitar posibles confusiones derivadas de la indicación únicamente de “Rey”.

* *Acot.* 464 “de color” indica en traje oscuro, que era el habitual para indicar que los personajes se hallaban de camino o de viaje.

* 471 Tal y como aparece en los originales resulta la frase agramatical. Debería ser “Yo por dichoso me tengo/ [de] salir a caza en tal día”, pero si añadido la preposición el verso resulta hipermétrico, por lo que opto por transcribir como en el original.

IV, *El príncipe de su estrella*

REY HUNGRÍA	que se rinde con el fuego. Siguiendo a una fiera airosa	475
FERUARDA	Hablé a ver vuestra beldad. Hable vuestra majestad, y no me alabe de hermosa. Bella es del campo la rosa y los ojos que la ven	480
REY HUNGRÍA	dan al cielo el parabién, mas, vista en otra ocasión, lo que antes fue estimación, después es tibio desdén.	485
FERUARDA	Deidad bella y peregrina, ¿cómo mi imperio acertáis? Mas, si inhumana me habláis, seréis sin duda divina. Hoy mi entender adivina vuestro imperio. Mas, señor, no piséis con pie de error este castillo en que estáis, porque mucho me agraviáis con los requiebros de amor.	490
CELINDA	(Turbado el Príncipe está. Afuera salgo a esperarle. ¡Oh, si yo pudiera hablarle, pues amor me incita ya!)	495
<i>Vase</i>		
REY HUNGRÍA	Cuando amor alientos da a mi pecho para amaros, cuando desea adoraros, ¿habláis, señora, ofendida? Mirad que puede una vida morir por idolatraros.	500
FERUARDA	Señor, si acaso adoráis, si con cariño queréis, conmigo no os empeñéis. Mirad muy bien lo que habláis, porque, si bien lo miráis, podréis vuestro mal temeros, que aunque debo agradeceros esta pasión, sin amaros, será por agasajaros, mas no será por quereros.	505
REMOLINO	(Lleve el diablo a esta mujer. Por Dios, huele a encantadora.	510
FELISARDO	Calla, que el alma la adora.	
REMOLINO	¡Buen gusto sueles tener!)	
REY HUNGRÍA	¿Al fin no he de merecer una esperanza, aunque muera?	515

IV, *El príncipe de su estrella*

FERUARDA	Ya, Príncipe, si os quisiera os causara ese cuidado.	
REY HUNGRÍA	Yo he nacido desdichado.	
REMOLINO	¿Y un pobrete qué dijera?	
REY HUNGRÍA	¿De modo que en la esperanza ha de morir mi pasión?	525
FERUARDA	No es recíproca afición, conque es fácil su mudanza.	
REY HUNGRÍA	Siempre quien espera alcanza.	
FERUARDA	Pues, gran señor, no esperéis, que soy rosa, y si volvéis a este jardín otro día, mi gala y mi bizarría ya marchita la veréis.	530
	Sujeto a una calentura, [*] ardiente un enfermo está, pensando que beberá de una fuente, sin cordura; solo piensa en su frescura, con lo grave del ardor,	535
	y en sanar de aquel dolor, tal vez encuentra la fuente y, aunque la tenga presente, tiene olvidado su amor.	540
REY HUNGRÍA	Piensa el enfermo beber cuando pueda de la fuente, mas, si estuviera presente, cuando más comienza a arder, se arrojara, sin poder resistir una pasión;	545
	bebiera sin discreción mas no la puede mirar, conque le es fuerza aguardar libre del mal la ocasión.	550
FERUARDA	Aunque presente tuviera el enfermo allí la fuente, no se echara en su corriente porque su riesgo temiera, y solo su pena fuera morir, conque, temeroso de la muerte, un hombre ansioso quisiera la sed sufrir por no llegar a morir al pie de un cristal furioso.	555
REY HUNGRÍA	Fuerza es, aunque es cosa fuerte, un hombre haber de pasar por el trágico pesar de las ansias de la muerte.	560

^{*} 535 Se desarrolla en esta conversación entre Feruarda y el Rey de Hungría el tópico del amor como enfermedad.

IV, *El príncipe de su estrella*

	Pero, si mi sed lo advierte, no al temor se ha de rendir y ha de querer consentir con su gusto para ver cómo una fuente ha de hacer tan deleitoso* morir.	570
FERUARDA	(Astros que a Febo adoráis, yo os mando por obediencia que quitéis de mi presencia al Príncipe...)	<i>Aparte</i> 575
REY HUNGRÍA FERUARDA	¿Qué os turbáis? (...y me dejéis solo aquí al criado que yo adoro, porque importa mi decoro vuestra obediencia.)	580
FELISARDO	¡Ay de mí!	

Habiendo dicho estas razones, se cubrió toda la sala de una nube, que, tapando las luces, no se veían los que presentes estaban, sino a la luz de unos relámpagos tan bien dispuestos, y con tanta arte, que no se distinguían de los verdaderos que se ven en el aire. Se oían tan ruidosos truenos que no tenían diferencia con los que se oyen en las nubes, y estaban hablando en esta confusión, sin saber por dónde salirse y huir de aquel peligro*

REY HUNGRÍA REMOLINO FERUARDA	¿Qué es esto que miro, cielos? ¡Cómo has de ver si está obscuro! (Así quitarle procuro al Rey amantes desvelos.)	585
FELISARDO REMOLINO REY HUNGRÍA REMOLINO	¡Qué novedad! ¡Qué temor! Marte dispara centellas.* En siendo hembras, las más bellas son hechiceras de amor.	590
REY HUNGRÍA	¡Valedme,* san Titomeo! ¡Ayudadme, que me abraso! Más por esta parte el paso me cumple lo que deseo.	
FELISARDO REY HUNGRÍA	¡Qué tempestad tan obscura! La noche finge esa nube.	595

*574 En los originales “deleitosa”, que debe ser errata.

* Acot. 584 El ruido de truenos, acompañado de efectos luminosos, era muy frecuente en el teatro barroco, en especial en las comedias, como esta, destinadas para ser representadas en salones palaciegos. Sabatini, en su *Prattica di fabricare scene nell teatro* ofrecía algunos recursos para llevar a escena estos fenómenos meteorológicos, como hacer sonar dentro hierros. Para todas estas cuestiones es muy interesante el artículo de H. Recoules, “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”, *BRAE*, LV, enero-abril (1975), pp. 109-145.

* 588 **Marte dispara centellas:** Habitualmente los rayos los dispara Júpiter, padre de Marte. Marte, dios de la guerra, suele asociarse más al ruido estrepitoso de los truenos (*vid.* Pérez de Moya, pp. 288-289).

* 591 En todos los ejemplares presenta esta palabra metátesis: “Valdedme”.

* 591 San Titomeo es un santo inexistente. El gracioso confunde el nombre con Timoteo, error que, justificado por el miedo, aumenta la comicidad de la situación.

	del Príncipe, mas amor tiene atrevido valor para decir su ardimiento. Y así ya tan solo intento morir de vuestro rigor.	635
FERUARDA	No admiréis lo que ha pasado con ese rey, y aún veréis.* Mi rigor no lo admiréis, que al amor niño han pintado, y tal vez habrán llegado a ofrecelle algún diamante, y lo desecha constante, mas, si algo le dan que coma, con las dos manos lo toma, por serle más importante.*	640 645
FELISARDO	Si así me desvanecéis, reina ya de mi albedrío, -pero mal digo, no es mío: nada, corazón, tenéis-, solo os pido me dejéis la libertad para amaros, el alma para adoraros, porque si bien me miráis, con que a vos misma os queráis, me tocará a mí el pagaros.	650 655
FERUARDA	(Pero ¿cómo el pensamiento me dicta mi pena ahora? ¿Cómo si el alma la adora, me da mi estrella el tormento?) Hoy, caballero, al momento os partid, sin más tardar, a París, sin replicar a mi mandato, porque* una dicha allí os dará.	<i>Aparte</i> 660 665
FELISARDO	Nunca supe tal lugar.	
FERUARDA	Vamos, que un bruto hallaréis del viento propio nacido,* que, aunque es soberbio, es rendido.	
FELISARDO	Obediente me tenéis.	670
FERUARDA	En él al punto os pondréis y a París os llevará, y también os volverá	

* 638 Todos los ejemplares presentan la errata “veeis”. Debe entenderse que no se debe admirar de lo que ha pasado ni de lo que verá en el futuro.

* 646 Imagen de Cupido (“al amor han pintado niño”) que prefiere ser pagado en especie (con la obtención de la persona amada) y no con diamantes (puesto que el amor no se compra con dinero).

* 664 Verso hipométrico.

* 668 Resuena en esta figura del bruto que corre veloz como el viento el “hipógrifo violento” del inicio de *La vida es sueño*. El caballo volador que transporta veloz a los lugares más recónditos del mundo remite a la tradición del mundo caballeresco, parodiado por Cervantes en la aventura de Sancho a lomos de Clavileño.

IV, *El príncipe de su estrella*

	si es que no os desvanecéis.*	
	[.....]	675
	[.....]	
FELISARDO	De vuestros ojos ausente, deidad, ¿cómo he de vivir, si el alma no ha de salir de vos misma?*	
FERUARDA	Finalmente	680
	esto es lo más conveniente. ¿Hareislo así?	
FELISARDO	Sí, señora.	
	Yo os obedezco.	
FERUARDA	Y agora	
	vamos.	
FELISARDO	¿Al fin que me amáis?	
FERUARDA	Como al castillo volváis...	685
FELISARDO	Volveré a ver vuestra aurora.	

Fuéronse y tocáronse dentro sonoros clarines y suaves y ruidosos parches, y fueron saliendo muchos caballeros y grandes de Francia, y después el Rey, ricamente vestido pero ya muy [de]crépito y vulnerable, y luego salió con un trono un bordado dosel, y sentándose en una silla, dijo así a sus vasallos*

REY FRANCIA	Leales* vasallos cuyos nobles pechos viven acreditados por sus hechos, ya el tiempo se ha llegado de dar fin al cuidado	690
	que en mi pecho he tenido, ocasión del pesar que he padecido. De la reina de Nápoles, mi esposa, tuve un hijo, -¡fortuna rigurosa, pues con graves engaños	695
	perder me hiciste sus floridos años!-. Por un agüero triste le di a un monte, que era estación primera de Faetonte. Edifiqué un castillo en su aspereza*	700
	donde pude ocultalle su nobleza para que entre sí solo se criara y después con princesa se casara de Grecia. Mas mi fuego,* viendo que ese rey griego su hija me ocultó por no casarla	705

* 674-676 Décima incompleta (abbaaccd). Faltan los dos versos que cierran la rima (dc).

* 680 Según la teoría del amor en el Siglo de Oro, el alma del amante pasaba a pertenecer, literalmente, a la persona amada. Para estas cuestiones *vid.*, Guillermo Serés, *op. cit.*

* *Acot.* 687 La forma “crépito” que aparece en todos los ejemplares no se registra en ningún diccionario como variante de “decrépito”, por lo que debe considerarse como errata.

* 687 “Leales” presenta la habitual sinéresis en el grupo “ea”.

* 699 Nótese la similitud argumental con *La vida es sueño*.

* 703 En los originales aparece “Mas mi fuego” no tiene ningún sentido en el conjunto de la frase por lo que debe considerarse errata por “luego”.

IV, *El príncipe de su estrella*

con príncipe de Francia, fui a robarla,
y cercando su tierra
a sus campos les di tan fuerte guerra,
que a una quinta llegué, donde celaba
que de mí la ocultaba, 710
mas no halló mi desdichada estrella
aquella deidad bella
que encubierta crecía
siendo afrenta del sol, honor del día.
Mirando, pues, frustrados mis intentos, 715
a Francia me volví, y habrá seis años
que fui al castillo donde con engaños
y grave tiranía,
escondido aquel príncipe tenía,
pero ya no le hallé, y he presumido 720
que, corriendo los años,
y viendo en su retiro algunos daños,
se salió fugitivo
por no hallarse con vida de captivo.
Pusiéronle en su pecho mis amores 725
de lises cinco flores,*
porque en ellas tuviera
señales de su imperio y de su esfera.
El Rey de Hungría* viene hoy arrogante,
crestas cortando al gallo* vigilante 730
de Francia, cuyo canto
causa al mundo temor, al aire espanto.
No permitáis por príncipe admitille.
Leales habéis sido, resistille,
hasta que quiera el cielo 735
descubriros al rey que oculta el suelo.

Sonaron a esta ocasión sonoros parches y suaves clarines

CABALLERO 1 Ya el bélico instrumento
rompe los aires y fatiga el viento.
CABALLERO 2 Y ya el bronce alentado
con lenguas de metal ha publicado 740
del príncipe de Hungría la venida.
CABALLERO 3 Y ya llega a palacio.
REY FRANCIA Mi salida
en vano será ya.
CABALLERO 4 Es cosa cierta,
pues pisa los umbrales desta puerta.

* 726 Hace referencia a la banda con cinco flores de lis, símbolo del Rey de Francia, con la que luego aparecerá Felisardo y que le revelará como el hijo de este rey.

* 729 Mantengo mayúscula en el nombre "Rey" porque lo considero nombre propio de los personajes "Rey de Hungría", "Rey de Francia" y "Rey de Grecia".

* 730 El gallo, junto con las flores de lis, son símbolos de la monarquía francesa.

IV, *El príncipe de su estrella*

Tocáronse otra vez cajas y clarines, y salió el Rey de Hungría y Remolino y mucho acompañamiento

REY HUNGRÍA Tío invicto de Francia, rey prudente, 745
a Vuestra Majestad muy obediente
estoy.

REY FRANCIA Dadme los brazos.

Abrázanse

REMOLINO Serán de vuestro amor muy tiernos lazos.
Y yo, por ser revuelto,* 750
beso el zapato que la tierra pisa.

REY HUNGRÍA Ya habéis, señor, sabido
cómo murió mi padre, hermano vuestro,
por cuya triste muerte
cayó en mí de reinar la feliz suerte.

Y viendo pues, ahora 755
que a Francia heredo porque os ha faltado
sucesor destos reinos, he llegado
a pidiros el reino...

REY FRANCIA (¡Qué acción loca!)
REY HUNGRÍA ...pues que después de vos a mí me toca. 760
REY FRANCIA Es cierto, Rey de Hungría,
que sois señor de aquesta monarquía
si me falta heredero,
pero tenerle espero,
aunque me veis de lustros tan cargado.

Sale un criado

CRIADO A Vuestra Majestad quiere un soldado 765
hablar con grande prisa.

REY FRANCIA Alguna novedad este me avisa.
Dadle entrada.

Sale Felisardo cubierto con una banda y un escudo en el pecho de flores de lis

REMOLINO Cubierto
entra; ¡gran novedad!

FELISARDO (A hablar no acierto.)
REMOLINO (Señor, acuérdate cómo volamos, 770
y di que los caballos los hallamos
en la puerta de casa.
Mira que si se pasa

* 749-752 Estos versos forman parte de la silva pero quedan sueltos, a diferencia de los demás, que riman en pareados, como suele ser habitual en las silvas de las comedias de Aguirre y también en las del teatro calderoniano. **Revuelto:** Es un juego de palabras del gracioso. Juega con “resuelto”, que suena parecido, pero con “revuelto” hace referencia a “vuelto a venir”, pues recordemos que desapareció de improvisó por conjuro de Feruarda. También podría considerarse un juego de palabras con su nombre “Remolino”.

IV, *El príncipe de su estrella*

REY HUNGRÍA	sin decir tu suceso y tu llegada, impropiedad será de tu jornada. Calla. Déjame ahora.	775
FELISARDO	No me acuerdes el bien que el alma llora.) Príncipe invicto y señor, poderoso Rey de Francia a cuyo valor se rinden cetros de muchos monarcas. No os admiréis del embozo, que, mientras cubra la cara, os rindiré esta obediencia, pero, si quito la banda de mis ojos, me será forzoso echarme a las plantas del Rey de Hungría, a quien debo obediencias obligadas.	780 785

Quítase la banda y va a besar la mano al Rey de Hungría

REY HUNGRÍA	¿Felisardo, Felisardo?	790
FELISARDO	Señor, a tus plantas sacras me tienes.	
REY HUNGRÍA	Dadme los brazos.	
REY FRANCIA	(¿No son aquellas las armas que en un escudo dejé a aquel príncipe de Francia? ¿Qué lo dudo? ¡Ay, hijo mío!)	795

Llégase a abrazarlo

FELISARDO	¡Señor!	
REY FRANCIA	¡Qué ventura rara! Este es mi hijo. Vasallos, dad al cielo muchas gracias de tan dichosa fortuna. Quita, hijo mío, esta banda, desnuda el pecho; veamos si en tu misma carne se halla la señal que agora he dicho a tus vasallos.	800
REMOLINO	¿Es chanza?	805

*Abre la ropilla el Rey de Francia a Felisardo y muestre las armas en el pecho
estampadas*

CABALLERO 1	¡Gran suerte!	
CABALLERO 2	¡Feliz estrella!	
REY HUNGRÍA	Es sueño lo que me pasa.*	

* 807 Guiño a *La vida es sueño*, que es, sin duda, la que inspira muchos de los pasajes de esta comedia de Aguirre.

IV, *El príncipe de su estrella*

REY FRANCIA	Esto es verdad. La obediencia rendid todos a sus plantas.		
[VOCES]	¡Viva el príncipe encubierto!	<i>Dentro</i>	810
REMOLINO	(Aquella ninfa tirana le ha dicho que aquí viniera.)	<i>Aparte</i>	
REY FRANCIA	Ea, hijo mío, declara tu vida para que agora conforme* con las palabras		815
FELISARDO	que a tus vasallos he dicho. (Sin duda aquella encantada hermosura aquí me envía para cumplir mi esperanza.	<i>Aparte</i>	
	Mas ¡el Rey de Hungría aquí, y Remolino! ¿Qué causa los habrá a París traído?		820
	Mas ya el discurso lo saca, porque yo decir le oía a veces que si faltaba sucesor en Francia, él solo legítimo lo heredaba.)		825
REY FRANCIA	Di, hijo, ¿qué te suspendes?		
FELISARDO	Rey de Hungría, Rey de Francia, oíd mi trágica historia, pues me obliga a declararla una novedad agora que los astros me guardaban, porque las cosas ocultas a luz el tiempo las saca.		835
	De edad, juzgo, de tres lustros me hallé en un monte y me daban obediencia sus vasallos, brutos de aquellas campañas de altivos pinos vestidas, de varias yerbas pobladas, siendo bordadas alfombras las flores que el mayo labra.		840
	Un palacio muy compuesto era mi segura estancia, donde en la lóbrega noche del horror me retiraba que aquellas altivas peñas a mi niñez le causaban.		845
	Aquellos altos peñascos cuya eminencia besaba la luna con puntas verdes de sus ñudosas carrascas,		850

* 815 “Conforme” funciona como verbo. El sentido es “para que agora (se) conforme tu vida con las palabras que he dicho a tus vasallos”. Este sentido del verbo conformar es habitual en esta comedia: “Ya vasallos conformaron/ del príncipe las palabras” (v. 1062-1063).

IV, *El príncipe de su estrella*

me servían de prisiones
y de puertas bien cerradas 855
al orgullo que dio el cielo
a mi juventud gallarda.
Salíame al ejercicio,
por el monte, de la caza,
donde aún los brutos señal 860
de que era su rey me daban,
pues humildes se rendían
y a mis plantas se arrojaban,
que hasta los brutos más fieros
a su príncipe agasajan. 865
Helado invierno venía
cuando vestía de gala
los altivos chapiteles
de la torre, a quien echaba
coronas rojas el sol 870
de sus vidrieras doradas.
Los peñascos se vestían
de aquella frígida escarcha
que hacía realces plateados*
en las montañas bordadas, 875
y, a más de darles adornos,
sus arrojos congelaba,
fingiendo en troncos sañudos,
esmalte de perlas claras.
Y cuando el viento, alentado 880
de las nubes, arrojaba
la nieve, encrespados copos
y la plata desatada
vestían todas las cumbres,
heladas túnicas blancas, 885
al paso que densa* la nieve,
cubría pedrosas playas
con tapetes de cristal
guarnecidos de esmeraldas,
siendo papel blanco el bosque, 890
donde las aves bajaban
a escribir con plumas de oro
los caracteres de plata,
donde los brutos salían
y con las sangrrientas garras 895
bordaban sobre la nieve
purpúreos ramos de grana,
y, artificiosas sus uñas,
la nieve a un lado arrojaban,

* 874 Sinéresis en grupo “ea” de “realces” y “plateados”. Es lo habitual que el grupo “ea” presente sinéresis, por lo que a partir de aquí no lo indico en nota, salvo que, excepcionalmente, se mantenga el hiato.

* 886 En todos los ejemplares aparece la errata “deusa” (por estar el carácter n invertido).

IV, *El príncipe de su estrella*

que en la hermosa superficie 900
y en la compostura blanca,
verdes labores hacían
con realces de espuma helada;
yo, cansado de vivir
en estas toscas campañas, 905
determiné de romper
la prisión de aquella larga
espesura, para ver
lo que el hado me guardaba.
Llegué a Hungría, donde al punto 910
la fortuna, no contraria,
me llevó a servir al rey,
pero a lo mejor se alaga
la dicha cuando depende
de ella una noble esperanza. 915
Murió el rey, ¡grave desdicha!
Suplió el príncipe su falta,
a quien nunca di razón
de mi nacimiento y casa,
sino que feliz por nombre* 920
de mi fortuna tomaba
hasta que a arder empecé
en las abrasantes llamas
de la confusión. Y así
todos agora me llaman 925
Felisardo, hijo de un monte
y de mis propias hazañas.
Un día el príncipe y yo,
subimos a un monte a caza,
y, pasando de Danubio 930
las bien cristalinas aguas,
llegamos a un denso bosque
donde una fiera incitada
nos salió, y para rendirla
a fuerza de nuestras armas 935
la seguimos hasta que
llegamos a otra montaña
que los árboles altivos
sus altas cumbres rizaban,
desde donde un gran palacio 940
vimos, y la fiera brava
hacia él nos guió, y huyendo
se escapó de su desgracia.
Llegámonos hacia él
y en pocos instantes pasan 945
los caballos tantas millas,
que confusos se quedaban

* 920 Revela aquí el origen de su nombre, compuesto de Feliz y arder, puesto que arde “en las abrasantes llamas de la confusión” (v. 923-924).

IV, *El príncipe de su estrella*

los ánimos por mirarse
en tierras nunca pisadas. 950
Una puerta del castillo
derribamos y a una sala
entramos, luciente pira
de aquella torre encantada.
Pasamos más adelante
y entramos en una cuadra 955
tan rica, tan bien compuesta,
tan pomposa y adornada,
que no menos del efecto
se nos mostraron las causas.
En esta vimos, señor, 960
dos hermosísimas damas;
la una, principalmente,
era de beldad tan rara
que todas las diosas juntas
por su reina la aclamaban. 965
Hablola el príncipe entonces;
no parece que gustaba
mucho de oírle, y así
una nube oscura y parda
le quitó al sol el poder, 970
dándole sombras opacas;
los vientos unos con otros
tan ruidosamente braman,
tan coléricos y activos
rompiendo peñas chocaban, 975
que los ecos de los montes,
oyendo sus arrogancias,
si el acento repetían,
la tempestad aumentaban.
Marte, con su estoque ardiente, 980
tiró fulminantes balas,
tronantes rayos de fuego,
desde su esfera arrojaba;
y como el fuego se veía*
antes que el ruido llegara, 985
el rumor que harta el trueno
se conocía en la llama.
Los montes, prados y riscos,
flores, jardines y ramas,
vistieron negros volantes, 990
porque la nube enojada,
conociendo de su reina
una tormenta en el alma,
vistió de luto los campos,
porque triste la lloraban. 995

* 984 Sinéresis en “veía” para que el verso no resulte hipermétrico.

IV, *El príncipe de su estrella*

El príncipe, entre estas penas,
la salida procuraba,
y este criado también
le siguió, mas cuando estaban
los dos para abrir la puerta
ligeramente los sacan
de aquel palacio, dejando
toda mi tormenta en calma.
Al punto, pues, que se fueron,
rompe la nube embozada
el rebozo, y Febo entonces
rubios reflejos dispara,
rayos brillantes fulmina,
lucientes giros dilata,
pues, atendiendo los astros
a lo que allí me pasaba,
quisieron, por mi ventura,
vestir las cumbres de gala.
Viéndome en la cuadra solo
con esta deidad bizarra,
se me mostró tan amante
con los afectos del alma,
que dejó de ser divina
para ser conmigo humana.
Díjome que en un caballo,
que a la puerta me esperaba
del castillo, me subiera
y fuera donde guiara
el sabio y discreto bruto,
remando el viento sus alas,
porque importaba que luego
mi persona se llegara
a París, donde hallaría
mil novedades. El alma
le dejé de agradecido,
y ella misma me acompaña
hasta la puerta; y picando
aquella piedra animada,
aquel rayo todo fuego
y aquella centella de agua,
en breves instantes vino
a pisar montes de Francia,
donde me hallo tan dichoso
que ya por su rey me aclama,
donde os hallo, padre, a vos,
que es lo que más deseaba.
Y así, vasallos leales,
ya tenéis rey que os ampara
para ser terror del mundo
y asombro de otros monarcas.

IV, *El príncipe de su estrella*

[VOCES]	¡Viva Felisardo, viva!	<i>Dentro</i>	
REY FRANCIA	Dadme los brazos.		
FELISARDO	El alma en ellos tienes rendida.		
REY HUNGRÍA	Felisardo, cosas raras te sucedieron. (Amor de celos ardientes rabia.)	<i>Aparte</i>	1050
REMOLINO	Señor, ¿eres rey de veras o rey de alguna baraja?		
REY HUNGRÍA	Mil siglos, primo y señor, goces la herencia, que basta ser tuya para que yo deje el derecho que daba a mi imperio la fortuna.		1055
FELISARDO	Ya la tenéis heredada, que es lo mismo el ser ya mía que ser vuestra.		1060
REY FRANCIA	¡Dicha rara! Ya vasallos conformaron del príncipe las palabras con lo que dicho os tenía. Mucho debes a esa dama, hijo, pues para tu suerte ha sido la mayor causa.		1065
FELISARDO	En puesto estoy que podré tantas finezas pagarla. (Deseoso estoy de saber de mi padre el rey la causa que tuvo para ocultarme en tan desiertas campañas, mas ya cumpliré el deseo.)	<i>Aparte</i>	1070
REY HUNGRÍA	Volved agora a Alemania, soldados. A Dios, señor.		1075
REY FRANCIA	Mil veces con salud vayas a gozar tu monarquía.		
REMOLINO	(De celos el rey se abrasa.)	<i>Aparte</i>	
FELISARDO	Vamos, iré acompañando a Vuestra Alteza.		1080
REY HUNGRÍA	Escusada es esa honra.		
REY FRANCIA	Es debida.		
FELISARDO	Que os tengo de acompañar* cosa es clara.		
REY HUNGRÍA	No replico.		

* 1083 En los ejemplares se presenta en el primer renglón “Cosa es clara” y en el siguiente “que os tengo de acompañar”. Modifico el orden de los versos ya que debe tratarse de un error puesto que el primer verso es par y debe rimar en á-a (“que os tengo de acompañar”) y el segundo “Cosa es clara” completa el cómputo silábico con el verso siguiente del Rey de Hungría. No obstante, esta solución provoca otro error en el verso siguiente (1085), ya que este quedará hipométrico (tetrasílabo), aunque sí que mantiene la rima del romance.

IV, *El príncipe de su estrella*

REMOLINO

Yo aquí en Francia
quiero quedarme, señor,
que un buen oficio me aguarda.

1085

JORNADA SEGUNDA

Salió Celinda sola

CELINDA ¿Cómo en la noche tan ciego,
amor, al riesgo te arrojas?
Como eres niño te enojas, 1090
si es que te abrasan con fuego;
ya a tus ardores me entrego,
pero no mates tan fuerte,
que yo, tan solo de verte
arder, en llamas me abraso, 1095
y aunque por el fuego paso,
no se acrisola mi suerte.
Al de Hungría el alma di;
el corazón le entregué,
mas, pensamiento, no sé 1100
si yo a su pecho moví.
A ciegas amo, ¡ay de mí!,
sin correspondencia alguna.
Deste sol parezco luna,
pues que siguiéndole voy, 1105
y cuando más cerca estoy,
me persigue la fortuna.
En mi astrología hallé
modos para hacer venir 1110
al príncipe, a quien decir
pienso mi fineza y fe;
también mi pena diré
para templar mi dolor,
que en tan abrasante ardor
y en tan confuso pesar, 1115
nunca se puede callar
el secreto del amor.

Sale Feruarda por otro lado

FERUARDA (Rústicas peñas que vestís el prado*
de flores y claveles,
de rosas y laureles, 1120
siendo espacio bordado
vuestras hermosas faldas
matizado con piedras de esmeraldas,
con labio de cristal arroyo besa
y con el pie de plata fuente pisa 1125
flores que el bosque con el agua espesa,

* 1118-1149 El esquema métrico es una silva, aunque con un esquema diverso del que suelen tener las otras silvas de la comedia (todo pareados). En esta solo se presentan series de pareados a partir del verso 1136, los primeros versos se distribuyen de la siguiente manera: AbbAcC/ABABbCC/AAAbB (v. 1118-1135).

IV, *El príncipe de su estrella*

rosas que aborta con marfil de risa,
pero, pues no indecisa
mi esperanza me alienta, ni dudosa,
ya entre vosotras mi pasión reposa. 1130
Noticia tuve por mi oculta ciencia
que reinó Felisardo en esa Francia
por muerte de su padre, cuya herencia
le ofrecieron los cielos
por aliviar los astros mis recelos; 1135
y sé también que amante
quiso venir en su pasión constante,
sino* que al fin la muerte
de su padre ocupó la infeliz suerte.
Mas esta noche el hado me ha ofrecido 1140
que le veré venir agradecido,
pues para la belleza
no puede ser ingrata la nobleza.
Esperaré a este lado
donde el jazmín del suelo levantado 1145
se enrama en esa reja y se dilata
con copete de plata,
dando en suaves olores,
plateadas lises y nevadas flores.)

Arrímase a un lado y sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA (En un alazán* bríofo 1150
tan ligero y tan valiente,
que es poco el viento por alas
y es poco Marte por fuerte,
subí esta tarde a pasear
por las riberas alegres 1155
del Danubio, pero el bruto,
a mi brazo inobediente,
sin respetar, orgullofo,
del mordido freno leyes,
cerrando la opaca noche 1160
la luz que el planeta siempre
deja en las cumbres altivas
por desperdicio luciente,
voló, sirviéndole de alas
la crespada clin* que el peine 1165
tiene dominio en los rizos,
sin rozarle con la nieve,

* 1138 Entiéndase sino con el habitual valor de “pero”.

* 1150 Se denomina alazán a aquel caballo que es colérico y enérgico en el salto por la simbología del color rojo fuego que solían tener los alazanes.

* 1165 **crespada clin**: “Crespado tiene poco uso, porque comúnmente se dice encrespado” (*D.A., s.v.*). Lo mismo sucede con la variante “clin”.

IV, *El príncipe de su estrella*

	y en un instante me trujo a este castillo eminente, y, hallando la puerta abierta, subí hasta aquí, sin que viese o monstruos que me lo impidan o fieras que me escarmienten.)		1170
CELINDA	(Gente por la cuadra siento.)		
FERUARDA	(Por la cuadra siento gente.)		1175
REY HUNGRÍA	(Pasos oigo en esta sala.)	<i>Aparte</i>	
CELINDA	(¡Oh, si el cielo permitiese que fuese este el Rey de Hungría!)		
FERUARDA	(Sin duda mi amante es este.) ¿Príncipe?		
REY HUNGRÍA	¿Quién me llamó?		1180
FERUARDA	¿Quién aquí llamarte puede, sino el alma que te adora, ya que de Francia rey eres?		
REY HUNGRÍA	(Cielos, ¿por qué me traéis a oír mis celos crüeles? La otra dama puede ser me traiga aquí, pues sucede que aquella a quien no se ama con mayor fineza quiere.)	<i>Aparte</i>	1185
FERUARDA	¿No respondes, Felisardo?		1190
REY HUNGRÍA	(Por Felisardo me tiene, pero mudando las voces esta vez he de valerme de la ocasión.)	<i>Aparte</i>	
CELINDA	(Felisardo es este que ahora viene a hablarla, pues de su nombre noticia Feruarda* tiene, por ser tan sabia en el arte. Pero en este cuarto espere mi fineza, por si el cielo dicha a mi amor le previene.)	<i>Aparte</i>	1195 1200
<i>Vase Celinda</i>			
REY HUNGRÍA	¡Oh, cuánto os debe, señora, mi corazón!, pues si atiende a vuestro amor vive muerto por vivir de lo que muere.		1205
FERUARDA	¡Oh, cuánto, invicto monarca, rendido mi pecho tienes!, mas si el amor te disculpa, será cariño el vencerme.		
REY HUNGRÍA	Por vuestra culpa, señora,		1210

* 1197 Errata en todos los ejemplares, en los que se lee claramente "Feruardo".

IV, *El príncipe de su estrella*

viví desta luz ausente,
pero disculpado está
quien amante os obedece.

Quédanse hablando los dos y sale Felisardo ricamente vestido, y Remolino

FELISARDO	Ya por la infeliz muerte de mi padre reiné con triste suerte, que la herencia o el más grande derecho primero da la pena que el provecho. Y amante vuelvo en el caballo agora que me dio esta divina y clara aurora, a cuya llama bella	1215
	vuelvo entre ardores de mi buena estrella. Mas ya la noche con funestos lutos a los collados finge broncos brutos que, descansando de la vil fatiga la rugiente cerviz, como enemiga de las yerbas que pisa con sus huellas, polvo levanta obscureciendo estrellas.	1220
REMOLINO	Señor, ¿qué estás hablando? Mira que loco estás disparatando. Yo no veo, señor, más que ve un ciego; solo bultos, hechizos, sombras. Ruego al santo de mi nombre, Remolino, que deje el remo y me atribuya el lino,* porque remar, señor, desta manera no puedo, ¡por Dios Santo!, en tu galera.	1230
FERUARDA	¡Oh, cómo, invicto señor, se conocen tus desdenes! Pero los reyes no guardan del amor las dulces leyes.	1235
REMOLINO	¿Qué es esto? Rey le llamó. ¡Ah, señor!, ¿qué rey es este?	1240

Sale Celinda

CELINDA	(¡Oh, si este fuera mi amante!)	<i>Aparte</i>	
FELISARDO	¡Lance crüel! ¡Triste suerte!		
CELINDA	Rey, monarca, dueño mío.		
REMOLINO	Regia mona, gato, duende.*		1245
CELINDA	(Sin duda es él, que el crïado me da señal evidente en las chanzas que acostumbra.)		
FELISARDO	(Corazón, a vivir vuelve.) ¡Calla, necio! Ninfa hermosa...	<i>Aparte</i>	1250

* 1233 **San Remolino:** Posiblemente sea un santo inexistente. El gracioso hace un juego de palabras con su nombre, compuesto de “remar” y “lino”, símbolos que atribuye al supuesto santo.

* 1245 El gracioso parodia el lenguaje amoroso de los amos, lo cual es habitual en el teatro calderoniano. Repite la misma burla en los versos siguientes.

IV, *El príncipe de su estrella*

que esta hermosísima Venus,
 si amante cariño tiene,
 podrá llamar a concierto
 a la hija infernal de Ceres.*

REY HUNGRÍA Eso admito.
 REMOLINO Yo lo niego. 1330

*Oyose a este tiempo un ruido, como que paraba un coche a la puerta de aquel castillo,
 y dice dentro el Rey de Grecia*

REY GRECIA Para, que el castillo es este. *[Dentro]*
 FERUARDA ¿Qué confusiones son estas?
 REY GRECIA Ninguno conmigo entre. *Dentro*
 FERUARDA Príncipe, dueño y señor,
 fuerza es agora esconderte. 1335
 Y vos, caballero, agora
 retiraos.

REMOLINO (Si es que viene
 otro rey, bien se podrá
 celebrar fiesta de reyes*.)

REY HUNGRÍA No me he de esconder.
 FERUARDA Tirano, 1340

¿así vengarte pretendes?
 REY GRECIA ¿Feruarda? *Dentro*
 FERUARDA (Mas ¿qué es esto?) *Aparte*

Ya de mí noticia tiene
 quien articula mi nombre.)

FELISARDO (A todo estoy obediente *Aparte* 1345
 y celoso destas voces.)

REY HUNGRÍA (¡Que nadie me conociese!)
 CELINDA (No puedo hablar de confusa.)
 REY HUNGRÍA Yo no tengo de esconderme.
 FERUARDA (Pues astros, a la obediencia; 1350

a vuestro poder apele
 mi peligro.) Dueño, amante,
 este riesgo no receles,
 que por una fiera horrible
 te diré lo que sucede 1355
 si esperas en el castillo
 un día.

*Al punto que dijo estas palabras, salieron del centro de la sala dos castillos
 hermosísimos, y el uno cubrió al Rey de Hungría y el otro a Felisardo y a Remolino, y*

* 1329 Venus [...] llamar a concierto a la hija infernal de Ceres: Ceres es, según las fuentes mitológicas, hija o hermana de Saturno, señor de los infiernos. Ceres fue madre de Acherón, río infernal, y de Proserpina, “que según Ovidio significa [...] reina de los infiernos” (Pérez de Moya, p. 188). Alude, por tanto, claramente a Proserpina. Parece unirse, mediante estas referencias, el amor, unido a la belleza de la amada (identificada con Venus) y la magia o los malos agüeros, siempre presentes desde el comienzo de la comedia, asociados a lo diabólico e infernal, aunque el sentido de estos versos no resulta del todo claro.

* 1339 celebrar fiesta de reyes: Nuevo juego de palabras que alude a la fiesta de los tres reyes magos.

IV, *El príncipe de su estrella*

*al instante, prontamente, desaparecieron sin quedar señal en la sala de personas ni de castillos**

REY GRECIA	Nocturno albergue, dame la luz que más quiero.	<i>Dentro</i>	
<i>Sale del todo el Rey de Grecia, viejo y venerable</i>			
	Sin que nadie respondiese hasta esta pieza me he entrado.		1360
FERUARDA REY GRECIA	Mas una antorcha luciente, norte agora de mis pasos, feliz el puerto me ofrece. ¿Quién pisa alevé el castillo? Aquel a quien el ser debes. ¡Ay, Feruarda! ¡Ay, hija mía! Dame los brazos.		1365
FERUARDA	Detente, que aunque la sangre por ti amante cariño mueve, hoy el recato del alma darte los brazos no quiere, pues mientras no te conozca cometer errores puede.		1370
REY GRECIA	Celinda, guárdete el cielo, que yo me gozo de verte con salud.		1375
CELINDA	Yo os estimo ese afecto. (¡Mas si es este el que nos trujo al castillo!)	<i>Aparte</i>	
REY GRECIA	Óyeme y sabrás en breve la ocasión de estar aquí.		1380
FERUARDA	Ya a tus razones atiende el alma que se arde en fuego, viendo en tu pelo la nieve.		
REY GRECIA	Ya quiso, Feruarda, el cielo, que el feliz plazo llegase de que goces la corona que, propicia y favorable, dio a tu beldad la fortuna, dando a tu nobleza esmaltes.		1385
	Pero importará que sepas la ocasión porque pasaste escondida en este bosque, retirada en esta cárcel, donde esta torre encumbrada, del cielo olímpico atlante,		1390
			1395

* *Acot.* 1357 Las apariencias que se elevan para hacer desaparecer personajes son habituales en las comedias destinadas para representaciones palaciegas. Para estas cuestiones de trucos de escenografía *vid.* Sabbatini, *op. cit.* y la parte correspondiente a la escenografía del estudio preliminar.

IV, *El príncipe de su estrella*

te sirve de fiel custodia,
donde los brutos y aves
por señora te conocen
rindiéndote vasallaje,
donde floridos jardines 1400
te echan fragancias süaves,
y donde parleras fuentes
ruidosa música te hacen
con el golpe de las aguas,
inquietísimos cristales, 1405
que por claros ojos vierten
horribles monstruos de jaspe.*
Aquí el león coronado
-por su ingenio vigilante-,
tendiendo la roja greña, 1410
garzota antead* del aire,
doméstico te agasaja
y hace en los montes alarde
de que sirve a una hermosura
con cariños racionales, 1415
y otros brutos que lo advierten,
envidiosos y arrogantes
de su dicha, solicitan
con fiera traición matarle
para gozar de la suerte 1420
que buscan en que las mandes,
siendo admiración a todos
cuantos ese afecto saben,
pues no hay instinto mayor
entre fieros animales 1425
como competir entre ellos
por rendirse y humillarse.
Naciste de la Duquesa
de Saboya, a quien quitarme
quiso el cielo, siendo tú 1430
causa al nacer de sus males,
y al punto que de diez meses
la pueril edad gozaste,
en una quinta de Atenas
te oculté, porque robarte 1435
el Rey de Francia quería
para que después casases,
uniendo los dos imperios,

* 1407 En todos los ejemplares se encuentra “jazpe” que, junto con otras erratas como “zañudo” (v. 293) se pueden explicar como un error producido por el ceceo del componedor, posiblemente andaluz.

* 1411 La garzota era un ave similar a la garza. En los originales aparece “anteada”, sin embargo, no se registra en ningún diccionario. Debe ser neologismo del autor formado a partir de la voz “antena”. El significado vendría a ser “garzota que vuela, elevándose cual antena, por el aire”. Recuérdese que la antena era el mástil del que se colgaba la vela (*vid.* “entena” o “antena” en *El engaño en el vestido*, nota al verso 2567).

IV, *El príncipe de su estrella*

con un rústico salvaje,
hijo adoptivo de un monte, 1440
rudo pirata del valle,
que por un agüero triste
que recelaba su padre,
el tosco sitio habitaba
sin cortesano lenguaje. 1445
Y la más fuerte ocasión
fue que un pronóstico grave
me previno que al momento
que el Rey de Francia llegase
a tener imperio en Grecia 1450
las leyes más importantes
rompería y todo el reino
inquietaría arrogante.*
Yo entonces, por evitar
tan peligrosos azares, 1455
fingí que te habían muerto
dándote en la quinta cárcel;
pero cuando mis vasallos
tan fuerte desdicha saben
negros pendones de luto 1460
dieron al sol por celajes,
tristes bayetas vistieron
con sentimientos mortales,
siendo el desaliño entonces
el más cortesano traje; 1465
faldas de oscuros brocados
rozaban pedrosas calles
usurpándoles las piedras
del oro tiznado parte
para cubrir su dureza 1470
y descubrir sus pesares.
En esta quinta encerrada,
sin que noticia alcanzase
de este caso más que yo
y un confidente, pasaste 1475
dos años; pero el secreto
Atenas entonces sabe,
con que fiestas se publican
entre la plebeya sangre,
que tal vez gente villana 1480
con sencilla intención hace
un festejo por dar gusto
y causa un pesar muy grave.

* 1444 El paralelismo de este pasaje con *La vida es sueño* es evidente. En este caso el que hace peligrar el reino no es el personaje que se encuentra encerrado (como sucede con Segismundo) pero Feruarda se encuentra apartada por su padre en una torre para evitar la profecía de los astros. También tanto la madre de Feruarda como la de Segismundo, mueren en el parto, lo cual es ya presagio de desgracia.

IV, *El príncipe de su estrella*

Celinda es hija del Duque
de Saboya, cuyo padre,
a más de ser nuestro deudo, 1530
era hermano de tu madre;
como murió, a esta ocasión
la truje aquí, porque hallases
consuelo en su compañía
y afecto en su propia sangre. 1535
Valió el poder del francés
tanto que no fue bastante
mi gente para atajar
sus acciones arrogantes,
y con ímpetus gallardos 1540
entró a la quinta a robarte,
y como en ella no halló
ya de habitación señales,
tuvo por falso el aviso
que le dieron, pues quien sale 1545
por una leve noticia
de su casa a empeños tales,
mal logro de ellos merece
por imprudente y por fácil.*
Volviose, pues, a su tierra, 1550
no vencido ni triunfante,
sino burlado y corrido
de sus arrojos bozales.*
Afligido pues, yo entonces
de las penas militares, 1555
caí enfermo gravemente*
de perlesía,* que achaques
de este modo son prolijos
para canosas edades.
Catorce años, pues, estuve 1560
en el lecho sin que hallase
vasallo seguro el alma
para poder revelarle
tu morada, escarmentado
de aquel mal privado infame 1565
que alevoso reveló
secreto tan importante,
que hay hombres tan cautelosos
en este mundo, que hacen

* 1549 Este verso se presenta erróneo en todos los ejemplares puesto que “fácil” rompe la rima en á-e del romance. Debe ser un error, por descuido, del autor.

* 1553 **arrojos bozales**: se refiere a arrojos imprudentes, inconsiderados o inexpertos, según la acepción de bozal como “nuevo y principiante en alguna facultad o arte: y asimismo por el que apenas tiene conocimiento práctico, y experiencia en alguna materia o negociado.” (*D.A. s.v.*).

* 1556 Para que el verso no resulte hipermétrico se debe mantener el hiato en “caí” y después sinalefa con “enfermo”.

* 1557 **perlesía**: “Resolución o relajación de los nervios, en que pierden su vigor y se impide su movimiento y sensación.” (*D.A., s.v.*)

IV, *El príncipe de su estrella*

	con las verdades engaños y traición con las lealtades. Y así este reparo ha sido la causa de que pasase tu hermosura sin ver gente, retirada en este valle.		1570 1575
	Deja agora este castillo como está, porque el que pase por estos ocultos bosques halle albergue memorable. Justo es que tomes estado y es justo, antes que te cases, que toda Grecia por reina y por señora te aclame para que goces gustosa muy dilatadas edades los estados de mi reino y los brazos de un amante.		1580 1585
FERUARDA	Dadme, gran señor, los brazos, por felicidad tan grande.		
CELINDA	También, señor, te los pido, pues nueva tan feliz traes.		1590
FERUARDA	(Aunque dicha la he llamado, mintió la lengua, pues nacen de esta ventura imposibles para gozar a mi amante.)		1595
REY GRECIA	Yo creeré que aquel maestro que vino aquí muerto yace.		
FERUARDA	Sí murió, pues que ya el tiempo hizo a la memoria frágil perder sus doctas noticias, pero pude* aprovecharme de muchas ciencias que escritas dejó en dorados anales.		1600
REY GRECIA	Vamos pues, hija, a mi corte.		
FERUARDA	Y, señor, ¿si ahora llegase esto a oídos del de Francia, no era el riesgo semejante al que tuviste?		1605
REY GRECIA	Es tan viejo, Feruarda, ya, que no sale de su casa, y no es posible emprenda peligros tales.		1610
FERUARDA	(Si supiera que está muerto, diera más seguridades.) ¿Y aquel hijo que escondió no está en París?	<i>Aparte</i>	
REY GRECIA	No se sabe		1615

* 1601 En todos los originales aparece erróneamente “puede”.

IV, *El príncipe de su estrella*

	dónde pueda estar, y juzgan que murió ya, conque parte el de Hungría para ser de Francia bizarro atlante,* con el cual tengo pensado, Feruarda, que te cases para que de tantos reinos goces las felicidades.		1620
CELINDA	(Mi intento se ha malogrado.)	<i>Aparte</i>	
FERUARDA	(¡Muerta estoy! ¡Desdicha grave!)		1625
REY GRECIA	¿Qué te suspendes? ¿No gustas, Feruarda, de casarte?		
FERUARDA	Siempre he de estar obediente, señor, a lo que tú mandes.		
REY GRECIA	Vamos pues, que ya los coches esperan.		1630
FERUARDA	(¡Terrible lance!)	<i>Aparte</i>	
	Vamos, señor.		
CELINDA	Ya te sigo,		
	(triste, celosa y amante.)	<i>Aparte</i>	
FERUARDA	(Aquí Felisardo queda, pero volveré a hablarle.)	<i>Aparte</i>	1635
CELINDA	(Yo volveré a ver al Rey antes que Grecia me canse.)		

Vanse y salen Remolino y Felisardo

REMOLINO	¡Qué grande noche pasé!		
FELISARDO	Para mí fue de pesar.		
REMOLINO	Si yo tengo qué cenar, todo bien lo llevaré.		1640
FELISARDO	¿Quién sería el que llamó?		
REMOLINO	Algún amante encubierto que habita en este desierto.		
FELISARDO	¡Mientes, villano, que no se atreviera una hermosura a subirme a tanta esfera, si algún estorbo tuviera para aumentar mi ventura!		1645
REMOLINO	Si su nombre pronunció cierto es que la conocía, y allí algún riesgo temía, pues luego nos escondió.		1650
	Deja esta quinta encumbrada, que toda ella es un encanto.		1655
FELISARDO	Si aquí está amor, no me espanto		

* 1619 Es frecuente el uso de atlante para designar al monarca. Según *D.A.*, atlante es “aquello que real o metafóricamente se dice de sustentar un gran peso, como cuando para elogiar la sabiduría de un ministro o la valentía de un general se dice que es un Atlante de la monarquía” (así aparece también en *La vida es sueño*, *vid.* edición de Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 160).

IV, *El príncipe de su estrella*

REMOLINO	También el demonio viene a esta torre por los aires. Ella es alcahueta fiel, el oficio me ha quitado.	1695
FELISARDO	Aquí dio fin mi cuidado.	1700
REMOLINO	También el infierno tiene para escribir buenas manos. De buena letra será, ¡pero qué mucho, si está todo lleno de escribanos!*	1705
FELISARDO	El papel tomo y veré lo que me ordena y me manda.	
REMOLINO	Él será alguna demanda.	
FELISARDO	Pero la luz ya se fue del sol. No podré leerle hasta que amanezca el día. ¡Qué corta es la suerte mía!	1710
REMOLINO	Mañana podremos verle.	

Comenzó entonces el grifo a echar lucidas llamas por la b[or]ca, y con ellas pudo leer el papel Felisardo

FELISARDO	¡Ay de mí, qué fuego eterno! Llamas aborta crüel. ¿No digo yo que el papel viene escrito del infierno? Ya, pues que la luz me das, los caracteres leeré.	1715
-----------	---	------

Lee

REMOLINO	“En el castillo estaré esta noche y me hablarás”, dice. ¡Qué felice suerte! ¡Muerto soy! Ave lampiña, ¿por qué te haces de rapiña?	1720
----------	--	------

Comienza la ave a asir a Remolino

* 1697 **traí**: es variante habitual en el lenguaje de la época como se documenta en un amplio elenco de títulos (cfr. *CORDE*).

* 1705 La burla a los escribanos era habitual en la poesía satírica, especialmente en Quevedo, quien los condena en el *Sueño del infierno*: “-¿Dónde están los escribanos? ¿Es posible que no hay en el infierno ninguno ni le pude topar en todo el camino? [...] -Sí hay- me respondió-; mas no usan ellos de nombre de escribano, que acá por gatos los conocemos. Y para que echéis de ver que tantos hay, no habéis de mirar sino que , con ser el infierno tan gran casa, tan antigua, tan maltratada y sucia, no hay ratón en toda ella, que ellos los cazan.” (Quevedo, *Sueños y discursos*, *op. cit.*, p. 138).

IV, *El príncipe de su estrella*

por donde me ofrecía paso incierto
aquel peñasco abierto 1765
dando con sus horrores
mayor merecimiento a mis amores.

Sale Feruarda

FERUARDA (Ya de la Grecia gocé
los laureles y grandeza,
y con sutil ligereza, 1770
a ver mi amante llegué.)

REY HUNGRÍA (Esta es la tirana diosa
y aquella encantada bella
que la obedece su estrella
por crüel y por hermosa. 1775
Habla ella, pues el cielo
feliz ocasión me ofrece,
que conversación merece
esta noche mi desvelo.)

FERUARDA (¿Si será este Felisardo?) 1780

REY HUNGRÍA (Mi infeliz voz mudaré.)

FERUARDA (Dudosa al fin le hablaré.) *Aparte*

REY HUNGRÍA (En penas de incendios ardo.)

FERUARDA Amante y querido dueño,
ya a tu amor llego rendida, 1785
quitando el gusto a la vida
de la dulzura del sueño;

pero mal digo: por verte
mayor espacio he vivido,
pues siempre el que está dormido 1790
es retrato de la muerte.*

REY HUNGRÍA Yo esperé en nocturna calma,
prenda amada, tu venida,
porque sin verte la vida
luchando está con el alma. 1795

Hablan aparte y sale Celinda

CELINDA (Ligera y valiente Palas
volé aquí, sin que presuma
Grecia que con sabia pluma
arrojé al viento mis alas.

De Venus brillante, bella 1800
estrella, que pestañeando
estás mis riesgos mirando,
dale amor, feliz estrella,
pues tanto puede mi ardor

* 1791 La imagen del sueño como reminiscencia de la muerte es un tópico que ya ha aparecido en otras comedias (*vid. El engaño en el vestido*, nota al verso 2967 y *La industria contra el peligro*, nota al verso 1932) y en la disertación sobre el enigma del sueño en la *Noche I* (notas al pie 168 y 174).

IV, *El príncipe de su estrella*

	y tanto mis tristes penas, que me vuelven desde Atenas para declarar mi amor.)	1805
FERUARDA	Celinda la causa fue de que al Rey de Hungría vieras, porque le ama tan de veras y con tan constante fe, que habiendo reina llegado a Atenas yo, ella quejosa el día pasó y penosa, porque aquí el Rey se ha quedado.	1810
	Espera un poco, que siento hacia esa parte rumor, que nunca ha podido amor ocupar el sentimiento.)	1815

Apártese Feruarda y llegue Celinda al Rey

CELINDA	(¿Qué es esto que escucho, cielos? Hablando está a Felisardo. Mas pues, en sospechas ardo, he de abrazarla con celos.)	<i>Aparte</i>	1820
REY HUNGRÍA	(Ella vuelve.)		
CELINDA	Dulce dueño, de Atenas aquí volví porque esperé hallar en ti más alivio que en el sueño.		1825
REY HUNGRÍA	(Esta es, sin duda alguna, la dama que tanto amor me muestra, y así es mejor mejorar a mi fortuna.)	<i>Aparte</i>	1830
	Mucho os estimo, señora, finezas que no debéis, pero desde hoy podréis confiar que el alma os adora.		1835

Vuelve Feruarda

FERUARDA	¿Qué es esto, Celinda aleve? ¿Cómo, loca y atrevida, me quieres quitar la vida cuando tu amor me la debe? ¿Y vos, villano alevoso, ingrato, desconocido, cómo me habéis ofendido?		1840
REY HUNGRÍA	No os ofendí riguroso, pues no soy yo quien pensáis, y así a ninguno culpéis, pues como fácil queréis, fácilmente os engañáis.		1845

IV, *El príncipe de su estrella*

CELINDA Seguidme agora, señor.
Yo os sacaré deste encanto.
FERUARDA Mucho, Celinda, me espanto 1850
 que uses de tanto rigor.
REY HUNGRÍA Ya sigo tu luz hermosa.
CELINDA Astros, pues os entendí,
 obedecedme ahora a mí.
FERUARDA ¿No respondes, alevosa? 1855
CELINDA Dadme un caballo famoso
 para darle al Rey de Hungría.

Salió entonces por el lado de la sala un caballo ricamente enjaezado

 Ya obedeciendo me envía
 la suerte este bruto hermoso.
 En él subirte podrás 1860
 y te llevará a tu casa,
 y si amor firme te abrasa,
 en Atenas me hallarás.
REY HUNGRÍA Yo obedezco agradecido
 a tan amante cuidado. 1865
FERUARDA ¡Que esté el cielo tan airado
 contra mi pecho ofendido!
CELINDA Yo por los aires me vuelvo
 a Grecia.
REY HUNGRÍA Bruto veloz,
 está obediente a mi voz, 1870
 pues amante me resuelvo.

Subiose en el caballo el confuso príncipe, y ella, puesta en una maroma, cada uno por diferente parte, volaron los aires con grande ligereza dejando a todos admirados y confusos de tan vistosas apariencias

FERUARDA Celinda modos le dio
 para que de aquí saliera.
 Admírome que aprendiera
 tanto y sin saberlo yo. 1875

Sale Felisardo

FELISARDO Tirano, rey alevoso,
 ¿así, ingrato, me engañáis?
FERRUARDA Penas, ¿por qué me matáis?
 Baje un rayo riguroso
 de esa tenebrosa nube 1880
 para ver tanta osadía.

Bajó de lo alto una luz y se quedó en los aires

FELISARDO Infeliz suerte es la mía.

IV, *El príncipe de su estrella*

FERUARDA	Pero ya ventura tuve.	
FELISARDO	No tan crüel os mostréis, señora, con un rendido.	1885
FERUARDA	Esposo, dueño querido, ¿por qué agora os ofendéis?	
FELISARDO	Como sentí vuestro enfado, señora, el alma penosa llegó a ofenderse celosa	1890
	de quien pena os ha causado, y así, si oyó la querella en vos, cosa es declarada que por veros enojada enojarse quiso ella.	1895
FERUARDA	Deja, Felisardo, penas, no las solicites más, que pues propias las tendrás, escusarás las ajenas.	
	Sabrás cómo el que llamó fue mi padre, a quien la ley de Grecia respeta rey, y este fue quien me escondió por un infelice agüero que dijo se perdería	1900
	Grecia si acaso tenía de Francia algún heredero. Guerras tu padre emprehendió con Grecia para robarme, conque fue fuerza ocultarme donde jamás me encontró.	1905
	Agora, si yo llegara a declarar mi pasión, es cierto que con razón mi padre me replicara,	1910
	y así, si quieres estar en palacio retirado, vivirá oculto el cuidado y yo estaré sin pesar, y en teniendo la ocasión	1915
	afectuosa y oportuna, probaremos la fortuna por cumplir nuestra pasión, y así con dicha feliz, dando fin a nuestras penas,	1920
	serás príncipe de Atenas e ilustre rey de París.	1925
FELISARDO	Quien tanto os debe, señora, ¿cómo replicar podrá? ¿Qué embarazos hallará quien apasionado adora?	1930
	A Francia falta he de hacer	

IV, *El príncipe de su estrella*

	cometiéndole una ausencia, mas gano en vuestra presencia más que allá puedo perder.	1935
	Y así seguiros intento, pues si faltó a vuestra fe, con disgusto reinaré sin permitir el contento.	
FERUARDA	Vamos, que el criado espera ya en Atenas disfrazado, porque a un jardín lo ha llevado de palacio aquella fiera, y nosotros vamos ya	1940
	por el aire en un momento, pues que plumas nos da el viento si alas el amor nos da.	1945
FELISARDO	Guiado voy de tu luz bella.	
FERUARDA	Sígueme así.	
FELISARDO	Ya te sigo.	
FERUARDA	Hasta que reine conmigo el príncipe de su estrella.	1950

Ligeramente por una sutil apariencia se subieron los dos amantes, desapareciendo de las vista de todos por lo más alto de la sala, sin saber algunos de ella, sino los artifices, cómo se pudo disponer aquel grande artificio, tan imposible a la vista de todos, dando con él fin a la segunda jornada

JORNADA TERCERA

En un instante se mudó el teatro de diferente forma, pues lo que antes era palacio adornado era entonces ya un amenísimo y florido jardín tan ricamente dispuesto que todos admiraban la curiosidad. Salieron muchos surtidores de agua en cristalinas fuentes de preciosas piedras, y después de haberse pasado la inquietud que causó la alabanza, salieron Remolino y Felisardo vestidos de jardineros**

REMOLINO	Todo el día estás confuso. ¿Qué tienes, señor?	
FELISARDO	Pudiera morir si mis sentimientos los pronunciara la lengua.	1955
	Por Feruarda en este traje estoy entre flores bellas, mas ¿qué mucho que a mi abril flores dé la primavera, si veré en octubre presto deshojado fruto de ellas?	1960
REMOLINO	No sientas, señor, tan triste tus miserables tragedias, pues sabes también que yo en las garras de una fiera llegué al jardín de palacio donde me hicieron con priesa jardinero, y mil simientes de flores, frutos y yerbas me dieron, y todas yo las he echado por tierra, pero nacerán lozanas si con las lágrimas las riegas.	1965
FELISARDO	El Rey de Hungría está aquí y tan solamente espera una respuesta de Roma para casar con la reina, olvidando de Celinda los favores y finezas.	1975
REMOLINO	Es mudable y no me admiro de mirar sus diferencias.	1980

* *Acot.* 1952 Las mutaciones del escenario de palacio a jardín eran muy habituales en el teatro de Calderón (en comedias como *La fiera, el rayo y la piedra*) y la tramoya para producir estos cambios está muy bien documentada. Para todas estas cuestiones *vid.* Valbuena Prat, “Escenografía de una comedia de Calderón”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVI (1930) y Enrica Cancelliere, “Calderón y el teatro de corte”, *Hispanismo. Calderón de la Barca*, archivo pdf accesible en la web <http://roma.cervantes.es/Cultura/pdf/Calderon.pdf> y J. E. Laplana (coord.), *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso En torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000. La escenografía del jardín es recurrente en el teatro de Aguirre como ya se anotó a propósito de *La industria contra el peligro* (*vid.* nota al pie 2397).

* *Acot.* 1952 *bis* Nótese la similitud del comienzo de esta jornada en la que el rey se esconde tras el disfraz de jardinero con la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente.

IV, *El príncipe de su estrella*

FELISARDO	Ya Francia tiene noticia de mi vida y de mi empresa, y oculto el secreto guarda	1985
REMOLINO	porque en Grecia no se sepa. Esto está bien prevenido, pero dime lo que esperas en este villano traje, si el de Hungría se nos lleva la moza muy halagüeño.	1990
FELISARDO	Suspende, ingrato, la lengua, que como el alma ofendida siente el dolor dentro de ella, lo disimula prudente y lo reboza discreta,	1995
REMOLINO	pero si aquí de tus labios oigo mis propias ofensas, romperá indiscreta el alma el lazo de la prudencia, viendo que está declarado lo que ocultaba en sospechas.	2000
FELISARDO	Digo que pareces bien, señor, con esa gorreta, ese capote de paño y esas mangas de librea,* esas medias de hilo blanco y esos zapatos de cuerda, tú pareces rey villano de poca importancia.	2005
FELISARDO	Deja los disparates agora, que si tú me representas mis desdichas, doblarás los dolores a mis penas.	2010
REMOLINO	Digo que eres muy galán.	2015
FELISARDO	Pero ya Feruarda entra con su amante. Miente el labio. ¿Cómo atrevida la lengua pronuncia mis sentimientos cuando con mil diligencias procura el pecho encubrirlos dentro de su misma esfera para que, lleno de agravios, forme en el cuerpo tal guerra que me maten sus batallas y me rindan sus peleas?	2020 2025

* 2005 **mangas de librea:** “Librea es el vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Títulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el cual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer boradada, o guarnecida con franjas de varias labores.” (*D.A., s.v. librea*). Descripción interesante de lo que podía ser el hábito de jardinero u hortelano de la época y de cómo irían vestidos los personajes en ausencia de acotación.

IV, *El príncipe de su estrella*

REMOLINO
 Que es dicha grande el morir
 cuando la suerte nos niega.
 Ya sale causando envidia
 sola a la inconstante belleza *
 de las flores, aunque todas
 se regocijan de verla. 2030

*Salen Feruarda, Celinda, el Rey de Hungría, Laurencia, Celia y músicos y
 acompañamiento*

[MÚSICOS] *Dichosa la que ya vive
 amada de un noble dueño,
 pero infeliz la que toma
 por disgustos los contentos.* *Cantan* 2035

FERUARDA
 No prosigáis, no cantéis
 con acentos tan süaves,
 que los coros de las aves
 del jardín divertiréis,
 pero pues me entristecéis 2040
 con vuestro agudo argumento,
 proseguid el pensamiento
 para que, en tan triste calma,
 quite alguna pena al alma
 lo continuo del tormento. 2045

[MÚSICOS] *No está contento el amor
 si no le pican los celos,
 mas si las finezas faltan
 se morirán los deseos.* *Cantan* 2050

REY HUNGRÍA
 Suspended tanto pesar,
 que no quiere mi fineza
 tener triste una belleza
 con el gozo de cantar. 2055

No le queráis irritar
 cuando mi amor me asegura
 en sus brazos la ventura,
 sino que permita el hado
 que sea yo desdichado
 pues vivo con su hermosura. 2060

CELINDA
 Dejad, señor, proseguir
 los sonoros instrumentos,
 que de la voz los acentos
 tal vez saben divertir. 2065

No queráis cruel impedir
 el deleite con los labios,
 sino es que conceptos sabios
 con sentencias inmortales,
 cantando a voces mis males
 publiquen vuestros agravios.

* 2029 La fe añade “a la”, con lo que la frase gana en sentido pero el verso resulta hipermétrico.

IV, *El príncipe de su estrella*

FERUARDA	No canséis más el oído porque tal vez, sin pensar, un concepto suele dar tormento al no conocido. Previene en él el sentido su pesar y su dolor,		2070
	y así puede ser rigor que diga público el labio las traiciones de un agravio y las culpas de un amor.		2075
REY HUNGRÍA	(Con infelice cuidado estoy en Greci[a] afligido, pues a casarme he venido con la que celos me ha dado. En la noche desvelado mis desdichas considero, y en discurso tan severo mi muerte el rigor pretende, pues la que quiero me ofende y me ama la que no quiero.)	<i>Aparte</i>	2080
CELINDA	(El rey suspenso y turbado afligida el alma tiene.)		2090
FERUARDA	(Ya Felisardo entretiene con las flores su cuidado.) ¡Ah, jardinero!		
FELISARDO	Turbado podré agora responderte, y con infelice suerte, señora, pues imagino que el honrarme así es camino que me señala la muerte.		2095
REY HUNGRÍA	(Lo que parece este hombre al de Francia, ¡vive Dios!)		2100
FERUARDA	¿Jardinero no sois vos?		
FELISARDO	Ese, señora, es mi nombre. Vuestra Alteza no se asombre que esté el alma tan sentida, porque en tan penosa herida y en pena tan inmortal, no fuera muy grande el mal si fuera poca la vida.		2105
FERUARDA	¿De qué os quejáis?		
FELISARDO	De las flores.		2110
REY HUNGRÍA	(¿Qué querrá este jardinero?)	<i>Aparte</i>	
FELISARDO	Porque con las flores muero, aunque ahora vivo con flores; sienten frígidis rigores del enero, mas por ver del sol, rubio rosicler, esperar al mayo quieren,		2115

IV, *El príncipe de su estrella*

y aunque se encubren y mueren,
es por volver a nacer.

Tantas diferencias hallo 2120
en mi pesar, que concibo
que aunque estoy vivo, no vivo,
y que no callo, aunque callo.

Fuerza es disimulallo
este dolor vigilante, 2125
y así agora no os espante
la mudanza con que voy,
porque más mudado estoy
cuando vivo más constante.

Aunque villano nací 2130
no quiso excusar amor
de sus flechas el rigor
para hacer herida en mí.

Dichoso fin presumí,
pero ya no podrá ser 2135
si he llegado a aborrecer
de su sol la luz más bella,
pues cuando estoy más con ella
la hablo y no la puedo ver.

Mirar este fin deseo 2140
mientras mi fortuna entablo,
mas si la veo no la hablo,
y si la hablo no la veo.

Todas sus finezas creo,
conque la vuelvo a querer, 2145
pero en tanto padecer
solo me alivia el pensar
que es gran gusto el esperar
cuando es seguro el poseer.*

Mirad el grave furor 2150
que agora ocupa mi suerte,
pues mi dolor os advierte
que estoy herido de amor.

¿Hay más terrible rigor,
hay pena más atrevida, 2155
hay ocasión más debida
para gemir y llorar,
pues da vida con matar
y da muerte con dar vida?

¡Que a mi sencilla rudeza 2160
mate amor con tal rigor!
¿Pues qué dejará el amor
para vuestra gran nobleza?

Pensó hacerme una fineza
con tan grande ceguedad; 2165

* 1149 “poseer” presenta sinéresis.

IV, *El príncipe de su estrella*

	quiso darme autoridad, pero mi discurso alcanza que por darme una esperanza me quitó la libertad.		
	Mas ¿cómo estoy atrevido? ¿Cómo hablo tan arrojado, si Vuestra Alteza ha ocupado este deleite florido?		2170
	Perdón de mi culpa os pido pues por amores erraba, y aunque fuera de mí hablaba podía atender aquí, que si yo no estaba en mí, con vos, gran señora, estaba.		2175
FERUARDA	Perdonado agora estáis, pero pesarosa siento que os dé tan grande tormento ese afecto que pasáis. Villano sois, ¿qué dudais? Pero el amor no perdona la más humilde persona, y en su imperio singular, sabe muchas veces dar a un villano la corona.		2180
REY HUNGRÍA	(De hablar estoy temeroso pues me matan los recelos. ¿Si este es Felisardo, cielos, por qué me tenéis dudoso?) No estéis de amor tan quejoso, pues que de vos se acordó.	<i>Aparte</i>	2185
FELISARDO	Por eso me quejo yo, que para perder su gloria en mí puso la memoria y en Vuestra Majestad no.		2190
REY HUNGRÍA	¿Sabéis vos si mi pasión tiene hoy amantes empleos?		2195
FELISARDO	Suelen morir los deseos si llega la posesión.		2200
REY HUNGRÍA	Crece entonces la afición.		
FELISARDO	¿Amor no es gusto y pesar?		2205
REY HUNGRÍA	Todo en él tiene lugar.		
FELISARDO	Pues si el gusto de casado habéis, gran señor, pasado, ahora el pesar ha de entrar.		
CELINDA	No pudo el amor perder Su Alteza, pues no ha llegado al gozo que ha procurado y así está firme en querer.		2210
REY HUNGRÍA	(¿Esto, cielos, qué ha de ser?)		
FERUARDA	(Aún Celinda no ha sabido	<i>Aparte</i>	2215

IV, *El príncipe de su estrella*

CELINDA que está mi amante escondido.)
 (¿Si será este Felisardo?)
 REY HUNGRÍA (Entre mil sospechas ardo.)
 CELINDA (Él encubierto ha venido.)
 FERUARDA Cogedme un ramo de flores. 2220
 FELISARDO Yo os obedezco, señora,
 que las flores con la aurora
 suelen cobrar más olores.
 (Qué mal podrán mis amores
 el lance disimular, 2225
 porque si llevo a tocar
 la blancura de su mano
 como rústico villano,
 como rey me he de abrasar.)

Cogió de aquel jardín Felisardo un ramo de flores, y en medio una rosa, y se las llevó y dijo así

Toma, deidad peregrina, 2230
 que eres feliz aunque hermosa,
 entre otras flores la rosa,
 que entre su púrpura fina,
 archeros* lleva de espuma
 y estandartes de coral, 2235
 ostentando natural
 grave pompa, pero advierte
 que ella en su muerte halla suerte
 y yo en mi vida hallo mal.
 REY HUNGRÍA (Enigmas son, vive el cielo, *Aparte* 2240
 cuanto dice este villano.
 Mas, pensamiento tirano,
 deja tan crüel recelo.
 Felisardo mi desvelo
 piensa que es cuando le ve, 2245
 y no se engaña, porque
 si por Feruarda reinó,
 ¿quién dudará que llegó
 agradecido a su fe?)
 CELINDA (Grandes pesares habrá *Aparte* 2250
 pues Feruarda al Rey no quiere,
 y, aunque él por ella se muere,
 mi afecto lo vencerá.)
 REY HUNGRÍA (Mejor, cielos, me será,
 pues Celinda me ha querido, 2255
 mostrármele agradecido,
 pues será mejor estado
 estar en Hungría amado

*2234 **archeros**: “Era guarda noble, y precisamente compuesta de Flamencos, u descendientes de tales.” (*D.A.*, s.v archero). El nombre, según se apunta también en *D.A.*, parece provenir de “arco”, ya que era el arma que habitualmente usaban.

IV, *El príncipe de su estrella*

	que no en Grecia aborrecido.)		
	Vamos, señora, que el sol tendiendo rubias alfombras, nos pronostica las sombras en su purpúreo arrebol, y ya el fino girasol tuerce el cuello con tristezas		2260 2265
FELISARDO FERUARDA	(¡Qué indignado el Rey se ve!) (Ya cansado e indiscreto, mi amor descubre el secreto esta noche de mi fe.)	<i>Aparte</i>	2270
REY HUNGRÍA CELINDA	(Firme a Celinda amaré.) (A fuerza de mi afición venceré la inclinación del Rey.)		2275

Vanse y queden solos Felisardo y Remolino

FELISARDO	¡Qué penoso quedo!		
REMOLINO	Yo no he osado hablar de miedo, por ver tanta suspensión.		
FELISARDO	Yo entre las flores agora estaré mientras la noche nos niega la luz del coche que pronostica la aurora. El alma espera la hora de mi amoroso desvelo,		2280 2285
REMOLINO	mas como mi desconsuelo vio tan helada mi mengua, se ha de resbalar la lengua al pasar por tanto yelo. Señor, tú estás desvelado y también yo mal dormido.		2290
FELISARDO REMOLINO	Pero el Rey aquí ha venido. El Rey al jardín ha entrado.		

Sale el Rey de Grecia

REY GRECIA	¡Jardinero!		
FELISARDO	¿Qué mandáis?		
REY GRECIA	¿Fuese ya la reina?		
FELISARDO	Agora se fue de aquí mi señora.		2295
REY GRECIA	(Penas, ¿qué me atormentáis?) ¿Pasáis bien?	<i>Aparte</i>	
FELISARDO	Con tanto honor		

IV, *El príncipe de su estrella*

REMOLINO	con regocijo se pasa. A lo menos esta casa siempre nos da buen olor.		2300
REY GRECIA	Mirad que habéis de adornar el jardín porque Feruarda se casa mañana.		
FELISARDO	(Aguarda, no me des tanto pesar; solo por obedecerte pasaré en él* mis desvelos para que agravios y celos me den de una vez la muerte.)*	<i>Aparte</i>	2305
REY GRECIA	(¡Vive Dios que se ha turbado! Sospechas, ¿qué me decís? Flores, ¿para qué encubriste tan penoso mi cuidado? Pero yo me voy agora, que presto el caso sabré.)	<i>Aparte</i>	2310 2315

Vase

FELISARDO	Indignado el Rey se fue. Su pesar el alma ignora.		
REMOLINO	¿No tenía un “guárdeos Dios”?		
FELISARDO	Vamos, penas, a morir.		
REMOLINO	¿Qué, nos vamos a dormir? Será mejor a los dos.		2320
FELISARDO	¿Cómo ha de dormir quien ama entre tan grave pesar?		
REMOLINO	Yo nunca he sabido amar, y así me tiendo en la cama.		2325

Échase a dormir

FELISARDO	Flores, que fragante olor a los jardines prestáis y un día solo gozáis de vuestro aplauso y honor, dichosas sois, pues, de amor, no sufrís la atrocidad teniendo a su ceguedad muy fácil la resistencia, ¿y yo, con mayor paciencia, tengo menos libertad?*		2330 2335
	Brutos, que con paso breve		

* 2307 Entiéndase “en el jardín”.

* 2309 Pasaje de sentido dudoso. En los originales aparece la indicación *Aparte* en el segundo y el último verso de esta intervención de Felisardo, lo cual no tiene mucho sentido.

* 2335 En estos versos copia de manera evidente, tal vez como homenaje, las décimas que pronuncia Segismundo en el primer acto de *La vida es sueño*.

IV, *El príncipe de su estrella*

paseáis cada día el prado y vuestro acento alterado a horror a las peñas mueve, al plomo os rendís aleves	2340
de quien os busca y alcanza, viviendo con desconfianza en tan ciego laberinto, ¿y yo, con mayor instinto, tengo menos esperanza?	2345
Montes, que del tiempo estáis sufriendo la indignación y a la grave agitación de una fuente os acabáis, dichosos sois, pues estáis	2350
libres de la amante herida sin que el pesar os impida, florecer en dura calma, ¿y yo, teniendo más alma, vengo a tener menos vida?	2355
Fuentes, que nacéis llorando entre verdes obeliscos, haciendo reir* a los riscos cuando os vais precipitando, infelices vais rodando,	2360
con susurro de cristal, llegando a un río imperial que os precipite a la muerte, ¿y yo, con más feliz suerte, vengo a sentir mayor mal?	2365
Aves, que de envidia suma servís al viento veloz, suavizando en dulce voz al céfiro que os abruma, os arrojáis con la pluma,	2370
fiadas en vuestro valor, mas un gavilán traidor os mata en el viento frío, ¿y yo, con más albedrío, tengo el tormento mayor?	2375
Arroyo, que desatado en colonias de cristal estás oyendo mi mal, sentido y apesarado, sujeto vives al prado	2380
y al risco, que con rigor amenaza tu candor para hacerte infiel ofensa, ¿y yo, con mayor defensa,	

* 2358 Sinéresis en “reir” para que el verso no resulte hipermétrico.

IV, *El príncipe de su estrella*

vivo con mayor temor? 2385
 ¿Hasta cuándo ha de durar,
 fortuna, mi infeliz suerte?
 Si dices que hasta la muerte,
 aún me puedes aliviar,
 pues cerca debo de estar 2390
 de que con ella me acabes,
 si, con penas menos graves,
 mueren que yo, sin amores,*
 los arroyos, brutos, flores,
 montes, fuentes y aves. 2395

Levantose Remolino, que estaba dormido en el suelo, y dijo

REMOLINO Al fin yo soy desdichado,
 pues que te vengo a servir;
 ¡que no me dejes dormir
 ya que tú estás desvelado!
 Si ahora supieras, señor, 2400
 lo que he soñado yo aquí,
 bien creerías tú de mí
 que duermo con lindo humor.

FELISARDO Oírlo contar deseo,
 que si es para mí daño, 2405
 aunque sea el sueño engaño*
 por grande verdad lo creo.

REMOLINO Soñé, estando bien dormido,
 que Ferüarda salió
 a este jardín y parió 2410
 un buey dorado y pulido,
 y, al punto que se vio en pie,
 corrió, señor, para mí.

FELISARDO ¿Y qué infieres tú de ahí?
 REMOLINO Eso yo te lo diré: 2415
 De Hécuba he oído contar*
 que en una ocasión dormía
 y soñaba que paría
 una hacha con gran pesar,
 y de este sueño se dijo 2420

* 2393 El sentido es “si con penas menos graves que yo mueren, los arroyos brutos, flores...”

* 2406 La mención del sueño como engaño parece un guiño más del autor a Calderón, ya que es *La vida es sueño* la que inspira buena parte de esta comedia.

* 2416 Sinéresis en “oído”. **Hécuba:** El sueño de Hécuba es narrado por Tulio, según lo recoge Pérez de Moya (p. 531): “Paris [...] fue hijo de Príamo y Hécuba, [...] que estando preñada dél, soñó parir una hacha que abrasaba y destruía toda Troya. Príamo, lleno de temor, fue lo a consultar con Apolo, y siéndole respondido que por obra de aquel hijo que había de nacer Troya sería destruida, madó a Hécuba que hiciese morir aquella criatura[...]. Mas Hécuba, habiéndole parido, [...] movida a compasión, diolo a un criado que le llevase a los pastores del rey, de quien fuese criado en el monte Ida”. Las reminiscencias con la historia del personaje de Felisardo son evidentes. La gracia de Remolino parangonando el sueño de Hécuba para explicar el suyo no se encuentra en ninguna obra de Calderón o de algún otro autor de las recogidas en el *TESO*.

IV, *El príncipe de su estrella*

que si Hécuba paría
el reino se abrasaría
por aquel infeliz hijo.

Y habiendo Paris nacido
de aquella preñez, lo dio
a un monte, y allí creció
de las fieras asistido. 2425

Y fue señal que me apoya
aquella hacha cuando ardía,
que Paris causa sería
de los incendios de Troya. 2430

Yo, viendo que pare un buey
la reina, puedo pensar
que si ahora se ha de casar
por no faltar a su ley, 2435

aunque mal, señor, te cuadre,
deste sueño yo colijo
que si cuernos tiene el hijo,
que tendrá cuernos el padre.

FELISARDO Tú estás necio y atrevido. 2440

Sale Celinda

Pero hacia esta hermosa fuente
pasos mi cuidado siente.
Tienes muy vivo el sentido.
(El Rey aquí ha de venir
para hablarme de su amor;
quiera Dios que su rigor
lo pueda bien resistir.)

REMOLINO
CELINDA 2445

FELISARDO El rey soy, ¿qué te recelas?
Llega a mis brazos, señora.
CELINDA ¿Por mi amor tan a deshora
cuidadoso te desvelas? 2450

Sígueme luego, señor,
vamos a mi cuarto, que
noticia allí te daré
de mi pena y mi dolor, 2455

FELISARDO porque que el Rey mucho pasea
este jardín sospechoso.
Sigüirete, sol hermoso,
aunque yo la noche sea.

Vanse los dos

REMOLINO Ya que mi amo habla a la reina,
he de decir, desvelado,
que está loco, pues que sufre
de jardinero el trabajo
sin permitir en la noche 2460

IV, *El príncipe de su estrella*

del sueño el más breve rato. 2465
Pero cuando la esperanza
tenía de estar casado
con la reina, el Rey de Hungría
de su tierra muy bizarro
vino a casarse con ella, 2470
constante y enamorado,
y creo que ciego vino,
pues nunca a mí ni a mi amo
ha podido conocernos
con el disfraz que llevamos. 2475
Pero un bulto a mí se acerca
y entra entre dientes hablando.
Yo he de escuchar lo que dice,
escondido entre estos ramos,
que oír a quien se retira 2480
no puede servir de daño.

Escóndese Remolino y sale el Rey de Grecia con espada desnuda

REY GRECIA Sospechas, ¿qué me queréis?
¿Qué me atormentáis, cuidados?
Dad tregua si quiera un poco
a dolores tan ingratos. 2485
Aquí vengo porque el alma
con penas y sobresaltos
sospecha lo que no digo,
imagina lo que callo.
Este jardinero, cielos, 2490
que tan prudente y tan sabio
la rústica tierra cubre
de verdes y azules lazos
me suspende, pues presumo
que con Feruarda hablando, 2495
pasa las obscuras sombras
de la noche desvelado.
Mas ¿cómo ingrata la lengua
y tan atrevido el labio
publicaron mis recelos 2500
y mi pesar declararon?
Pero vuelva el corazón
a aliviarse en dolor tanto,
pues solo oírme pudieron
las fuentes que me avisaron. 2505
REMOLINO (Y un molino, o Remolino,
que es como decirlo a cuantos
pregoneros hay en Grecia.)
REY GRECIA También lo discurro y saco,
de que la princesa muestra 2510
al príncipe poco halago,

IV, *El príncipe de su estrella*

cuando para ser su esposo
desde Alemania lo traigo.
Esperar quiero esta noche
a esta parte retirado 2515
para salir de las dudas
que me están atormentando.
RE MOLINO (¿Jugamos al esconder?)
REY GRECIA Aquí saldré de cuidado.

Escóndese el Rey y salen Feruarda y Laurencia

FERUARDA ¿Qué noche es esta, Laurencia,
tan obscura que los astros
teniendo imperio en la noche
se esconden entre los pardos
volantes que tienden nubes
por los aéreos espacios? 2525
Pero es cierto que los cielos
a las flores y los ramos
vistieron luto, porque
estando aquí retirado
el Rey de Grecia a estas horas, 2530
es bien que vistan sus prados
negros lutos, pues le tienen
en sus hojas sepultado.
RE MOLINO (¡No digo que es hechicera
esta mujer!)

REY GRECIA (¡Fuerte caso!
Ya sabe que estoy aquí.
Confuso estoy y admirado.)

LAURENCIA Señora, ¿pues qué pretendes
con este labrador sabio
que como rústico agosta 2540
las flores que rompe el mayo?
(Ya voy averiguando penas.)

REY GRECIA ¡Ay, Laurencia! Este criado
FERUARDA que de jardinero sirve
es mi amante Felisardo, 2545
que ya lo publico agora
porque me ofrecen los hados
que esta noche han de cumplirse
las esperanzas de entrambos.
Es rey natural de Francia, 2550
y por las guerras y bandos
que tenemos los de Grecia
contra Francia le he ocultado,
porque mi padre ofendido
y el fiero vulgo indignado, 2555
no me ocupara la suerte
con vengarse y con matarlo.

IV, *El príncipe de su estrella*

REY GRECIA (¿Qué es esto, tirana hija?
¿Cómo de tu aleve labio
oigo la pena más triste
que puedes dar?) 2560

REMOLINO (Buenos vamos.
Todo descubierto está.)

Sale Celia

CELIA Señora, el Rey a tu cuarto
entró esta noche, mas viendo
que no estabas con enfado
se fue y se salió al jardín. 2570

FERUARDA Mucho el aviso ha importado.

LAURENCIA Vámonos todas de aquí.

Ya te seguimos los pasos.

Vanse Feruarda, Laurencia y Celia

REY GRECIA Mas ¿qué es esto? Si supiera
que estoy aquí no tan claro
descubriera sus pasiones. 2575

REMOLINO (Desta vez me hacen pedazos.)

REY GRECIA Ya se fue la ingrata aleve,
mas ¿para qué le doy cargo
de ingrata, si para serlo
ley la hermosura le ha dado? 2580

Aquí pretendo buscar
a este rústico villano
y darle oculta la muerte 2585

para estorbar a los astros
el infeliz vaticinio

con que, por caminos sabios,
me amenazaron crüeles
y benignos me avisaron. 2590

REMOLINO (Él se ha de encontrar conmigo.
¡Ayudadme, San Macario!)

Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Desde Alemania he venido
a Atenas porque, ajustado
con Feruarda el casamiento,
por rey griego me aclamaron
sus vasallos, pero ella, 2595

como sabe que empeñado
estoy con Celinda, nunca
quiso admitir mis halagos,

y así con Celinda quiero
casarme, que es acertado 2600

IV, *El príncipe de su estrella*

REY GRECIA	adorar a quien me quiere y no permitir agravios. (Por esta parte parece que un bulto se va llegado, y él es sin duda. Mas miro que trae la espada.)	2605
REY GRECIA	(¡Santiago!) (Mas quizá por defenderse destos riesgos la ha buscado, que nunca a los reyes falta la defensa de su lado.)	2610
REY HUNGRÍA	Receloso estoy, ¡ay, cielos!, porque el Rey no está en su cuarto y puede ser que aquí esté.	2615

Echa mano a la espada el Rey de Grecia y el de Hungría se defiende

REY HUNGRÍA	¿Pero quién, desesperado, amenazando a mi vida con el acero en la mano, se llega aquí?	
REY GRECIA	Así pretendo acabar contigo, ingrato, que mi honor importa mucho, y como es luciente y claro, aunque disfraces te oculten, siempre te veré a sus rayos. Valor tienes, ¡ah, traidor! ¡Basta ser rey!	2620
REY HUNGRÍA	(¡Raro caso! Él sabe que amo a Celinda y que a Feruarda he dejado. Mas por esta parte agora he de evitar este daño yendo al cuarto de Celinda para salir de cuidado.)	2625 2630

Vase

REY GRECIA	¿Ya te apartas, fugitivo? ¿Ya te retiras, villano? Pero quizá me engañé porque el de Hungría, esperando dar la mano a Feruarda, suele rondar estos pasos. Pero un hombre entre estas ramas está mi queja escuchando. ¿Este es el que busco, cielos?	2635 2640
------------	---	--------------

Comienza a darle

IV, *El príncipe de su estrella*

REMOLINO	(Es ese muy grande engaño.) ¡Que matan al Rey, señores! ¿No hay quién salga a este trabajo? ¡Ah de la guarda! ¿Qué es esto?	2645
REY GRECIA	Calla, aleve.	
REMOLINO	¡Ah criados!	
	¿Dónde estáis?	
[CRIADOS]	Ya a tu favor,	<i>Dentro</i>
	invicto señor, llegamos.	
REY GRECIA	(Ellos vienen. ¡Ay, desdicha! Fuerza es ocultar mi agravio, porque pública la ofensa, ha de ser de mayor daño.)	2650

Vase

REMOLINO	Ya se fue el viejo atrevido. Bien la industria ha aprovechado.
----------	---

Salen dos criados

CRIADO 1	¿Dónde está Su Majestad?	2655
REMOLINO	Vaya al infierno a buscarlo.	
CRIADO 2	¿Siempre ha de estar de humor?	
REMOLINO	¿De eso le pesa?	
CRIADO 1	Acudamos	
	y dejemos a este loco.	
REMOLINO	Él está muy bien parado, pero por aquesta puerta subirme quiero a Palacio y dar a Feruarda cuenta de todo cuanto ha pasado.	2660

Vase. A esta ocasión todo el teatro, que hacía un deleitoso jardín con sonoras y cristalinas fuentes, con grandes diferencias de flores, se mudó todo, y salió otro ostentósimo, de unas ricas colgaduras y diferentes tapicerías que las primeras, y salieron después Felisardo y Celinda

CELINDA	Este es, príncipe y señor, mi rico y pomposo cuarto [d]onde retirada vivo, donde amartelada os amo, donde apasionada os quiero, donde amante os idolatro.	2665
	Mas esperadme al momento mientras una antorcha saco, por mirar clara mi dicha a los reflejos de un rayo.	2670
FELISARDO	(Cielos, ¿qué engaños son estos?	2675

IV, *El príncipe de su estrella*

Con Celinda estoy hablando.
¡Grave riesgo, gran peligro!
No sé qué haga. Estoy turbado.
¡Oh, si pudiera salirme!
Pero por aqueste lado
la puerta se quedó abierta.
Voyme huyendo deste engaño.)

2680

Vase Felisardo. Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Confuso llego, y suspenso
de que el Rey me haya encontrado
en el jardín esta noche.

2685

Sale Celinda con una luz

CELINDA Ya la luz agora traigo
para veros, gran señor.
REY HUNGRÍA Celinda, penoso callo
mi pesar.
CELINDA ¿Qué te atormenta?
¿Cómo hasta agora has estado
tan gustoso y ya publicas
con la luz nuevo cuidado?

2690

REY HUNGRÍA Yo agora llego, Celinda.
CELINDA Pues, sin duda, con engaños
el Rey de Grecia me habló.
REY HUNGRÍA Supo nuestro amor ingrato.
¿Qué más dolor, qué más pena
puede publicarte el labio?

2695

Salen Feruarda y Remolino al paño

REMOLINO (Todo esto pasó, señora.
FERUARDA Pues en grande riesgo estamos.
REMOLINO Tú nos sacarás de todo.
FERUARDA Calla ahora.
REMOLINO Pero oigamos.)

2700

CELINDA Ya sabes mi fino amor,
y si acaso ha llegado
a noticia de mi tío,
será mejor declararlo
diciéndole nuestro intento.

2705

FERUARDA (¿Cuándo los celos han dado
tanto gusto a una mujer?)
REY GRECIA Desta manera, villano,
te tengo de dar la muerte.

Dentro 2710

CELINDA Este es el Rey. A ese lado
te esconde porque no sepa
que es ya nuestro empeño tanto.

IV, *El príncipe de su estrella*

REY HUNGRÍA Dices bien; yo me retiro. 2715

Escóndese el de Hungría

FELISARDO Sin ofenderte, mi brazo *Dentro*
sabr  defender su vida.

Sale el Rey de Grecia riñendo con Felisardo, el cual se defiende con una daga

CELINDA  Gran señor!
REY GRECIA Estoy turbado.
FERUARDA Remediar quiero este mal:
una fiera quite el rayo * 2720
de esa espada que mi padre
esgrime desesperado.*

REY GRECIA  En palacio de esta suerte!
Este acero que mi brazo
rige, dar  el castigo 2725
de tan grave desacato.

(Disimular me conviene.) *Aparte*
FERUARDA Ya me obedecen los astros.

*Baj  una ave del aire y le tomó la espada al Rey de Grecia y se volvió a subir
ligeramente con ella, dejando burlado al Rey*

REY GRECIA  Qu  es esto?  Cielos, valedme!
 C mo, ave, me has quitado 2730
tan atrevida la espada?

Salen del todo Feruarda y Remolino

FERUARDA Suspende, señor, el labio.
Salga el príncipe de Hungría,
que escondido en este cuarto
est , porque ocultamente 2735
ama a Celinda obligado.

Sale el Rey de Hungría

REY HUNGRÍA Turbado salgo, por Dios.
REY GRECIA  Vuestra Alteza retirado
en el cuarto con Celinda!
REY HUNGRÍA La amo firme y no os agravio. 2740

Salen dos criados que iban a favorecer al Rey

*2720 Posible guiño al título de la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*. Es probable que Aguirre tuviera noticia al menos del título de esa comedia que fue estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en mayo de 1652, aunque no su publicó hasta 1664 (*vid. ed. cit. p. 95*).

* 2722 Todos los ejemplares presentan la errata "desesperado".

IV, *El príncipe de su estrella*

pues os publico el agravio
que el Rey de Hungría me hace
de Celinda enamorado.
Y pues el pecho ofendido
de hablaros, señor, tan claro, 2790
quieren que digan los ojos
lo que les falta a los labios.

Échase a sus pies llorosa

REY GRECIA	Confuso estoy, ¡ay de mí! ¿Qué he de hacer? ¡Cielos, amparo! Pues para tanta desdicha se convierte en piedra* el llanto; mas esto ha de ser así, cumplan su agüero los astros. Feruarda, hija, señora, dale a tu esposo la mano. 2800 Y a Vuestra Alteza, señor, con la duquesa le caso de Saboya, a quien el cielo guarde muy felices años.	2795
REY HUNGRÍA CELINDA REY GRECIA	(Siempre tuve esta sospecha.) (Siempre recelé este engaño.) Con esto de Francia y Grecia queda pacífico el bando.	2805
FELISARDO FERUARDA FELISARDO	Esta es mi mano, señora. Rendida estoy a tus brazos. Desde hoy, señor, por tal honra os ofrezco los estados de mi reino porque todos os obedezcan postrados.	2810
REY HUNGRÍA CELINDA REMOLINO	Esta es mi mano, Celinda. Ya mi esperanza he logrado. Yo no tengo agora igual para casarme en palacio, mas yo me haré gran señor y hallaré dama de garbo. 2820 Y con esto tienen fin las dichas y los encantos del príncipe de su estrella y la reina de los astros.	2815

* 2796 En este verso, junto con el de más arriba (v. 2720) se completa el guiño a la comedia de Calderón.

Noche IV

Diose fin a la comedia dejando a todos confusos y admirados de tan delicadas y sutiles apariencias y luego la gente plebeya, pareciéndole que no había ya más que esperar, fue desahogando la sala, que aunque era el tiempo frígido y riguroso, allí estaba aquella noche tan recogido el calor que parecía día de san Juan siendo noche de Inocentes. Pareciendo a todos hora de retirarse, quisieron ver el fin de la fiesta y así, bajó de lo alto una dama y tocando una cítara, cantó los siguientes versos:

Turbias las aguas del Ebro
está mirando Jacinta,
pues por verla las arenas
luchan con el agua fría. 5
De arcos de cristal las olas
flechas a su mano tiran,
mas mirando su hermosura,
vuelven a luchar corridas.
Turbias las olas llegaron
y claras vuelven, y limpias, 10
pues la arena por gozarla,
por su sitio se esparcía.
Vitoria la arena alcanza
besando donde ella pisa,
que en empresas de hermosura 15
siempre vence quien se humilla.
Traidores llaman sus ojos
porque usurpan tantas vidas,
mas no es traidor quien matando
antes de ofender avisa.¹ 20
De color negro se lucen
y esa es su mejor divisa,
que por las muertes que han hecho
es bien que luto se vistan.
Yéndose el sol a su ocaso 25
llamaba a la noche apriesa
y ella dice que aún no es hora
pues crece en Jacinta el día.
Por dar luz a las estrellas
en su coche se retira. 30
La arena queda llorosa,
las aguas se van vencidas.

Habiendo dado fin aquella hermosura a sus acentos músicos, se levantaron las damas y, cortejadas de los caballeros, entraron en la cuarta pieza donde se sentaron a gozar de una majestuosa cena y después de ella se quietaron en las almohadas. A poco rato, pues, advirtiéndole ya la hora llegada para solicitar el sueño, se levantaron todas y

¹ Paráfrasis del dicho popular “el que avisa no es traidor”.

Noche IV

aplaudiendo la galantería de los cuatro caballeros, fueron saliendo de las salas y, metiéndose en sus carrozas, llegaron cortejadas hasta sus ricos palacios y los caballeros, dándose todos mil parabienes de sus lucidos desempeños se despidieron y cada uno, acompañado de sus criados, se fue a su casa y yo a la mía, atónito y confuso del empeño en que me había puesto, conque discurriendo el modo de mi salida, no admití aquella noche el sueño y dije a mis pensamientos que se hiciesen al desvelo porque muchas noches habían de venir semejantes a aquella, pues siempre en esta obra había de discurrir en noches.

FIN DE LA CUARTA Y ÚLTIMA NOCHE.

ÍNDICE DE LAS COSAS MÁS NOTABLES DE ESTE LIBRO

A

- Acción generosa de la ciudad de Zaragoza, 3.
Animales irracionales sueñan, 24.
Aves no sueñan, 40.
Ariobarzanes da a su hijo el superior asiento, 47.
Avaro siempre es pobre, 59.
Ariadna enamorada de Teseo, 131.
Ariadna habla a Teseo enamorada, 134.
Ariadna despreciada de Teseo, 140.
Ariadna amada de Baco, 143.
Asuntos de la Academia, 205.
Aurora y su fábula, 222.
Adonis y su fábula, 226.
Altea y su fábula, 238.
Aetón, caballo del sol, 248.
Arión y su fábula, 250.
Acheronterio peligroso, 252.
Aracnes y su fábula, 253.
Alcides y su álamo, 257.

B

- Beneficio cómo se ha de hacer, 23.
Baco ama a Ariathna, 143.

C

- Coplas a una dama que se bañaba en Ebro, 21.
Calatayud defendida muchos días por la unión, 46.

Índices

Campanas no se halla su inventor, aunque dice Silva en el *Libro de la población de España* fue Paulino, hijo de Barcelona, quien las introdujo en España, y por venir de la provincia de Campania les llamó Campanas, 49.¹

Campanas usadas antiguamente, 49.

Comedia del *Engaño en el vestido*, 61.

Comedia de la *Industria contra el peligro*, 152.

Contienda de Júpiter y Apolo, 211.

Coloquio entre la Humildad y la Soberbia, 213.

Comedia del *Engaño del Demonio*, 263.

Coplas que cantó a una dama, 303.

Coplas de un caballero a una Dama, 308.

Coplas de un caballero celoso, 217.

Coplas de un amante sentido, 325.

Coplas de una dama enamorada, 344.

Coplas de una dama vestida de hombre, 345.

Comedia del *Príncipe de su estrella*, 349.

Coplas a una dama, 348.

D

Defensa de nuestra Señora del Portillo, 3.

Décimas a una dama amada de muchos, que murió desangrada por orden de su marido en el lecho, 42.

Discordia dañosa a la república, 46.

Don Pedro, rey de Castilla, sitia Calatayud, 46.

Dinero y su poder, 54.

Dinero y sus daños, 57.

Dinero, quien más tiene lo desea, 59.

Dédalo favorece a Ariadna, 133.

Dédalo preso con su hijo, 144.

Dédalo huye de la prisión, 150.

¹ Se refiere a Rodrigo Méndez Silva, autor de la *Población general del España* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645). No deja de ser curioso que se introduzca en el índice un dato erudito ausente en el propio texto.

Índices

Décimas a una dama, 232.

E

En nuestra Señora del Pilar nunca faltó el Sacrificio Divino, 3.

Enigma del viento, 14.

Eolo, quién sea, 26.

Eolo, porque fue rey de los vientos, 26.

Enigma del sueño, 28.

Enigma del reloj, 40.

Enigma del dinero, 50.

Egeo, rey de Athenas en campaña, 125.

Egeo vencido de Minos, 128.

Egeo arrojado al mar, 138.

Endechas a una dama, 151.

Estancias si puede un caballero amar sin haber visto a una dama, 213.

F

Fabonio no es lo mismo que Céfiro, 25.

Florentines perdidos por la discordia entre nobles y plebeyos, 46.

Fuente que da color de oro a la plata, 56.

Fama, qué cosa sea, 220.

G

Gobernadores bien se unan con sus ciudadanos, 45.

Gallo porque canta a las mañanas, 217.

Gigantea y su fábula, 220.

H

Hombre sueña siendo niño, 39.

Índices

Hombre dice Aristóteles que no puede soñar hasta que tenga cuatro años, 40.
Hipómenes y su fábula, 58 y 240.

I

Juno² contra los tiranos, 27.
Júpiter convertido en lluvia de oro, 58.
Ícaro ahogado en el mar, 150.
Juno y su fábula, 237.
Juno su templo abierto significaba guerras, 246.
Júpiter convertido en Toro para gozar a Europa, 247.

L

León porque duerme con los ojos abiertos, 44.
Lengua porque se cierra con los labios, 116.
Laberinto de Creta, 130.
Lampo, caballo del Sol, 239.
León y su propiedad, 309.

M

Moneda la primera se llamó Ducado, 55.
Minas, dónde se crían, 55.
Minas si hay ahora, 56.
Metales, quiénes fueron los primeros que los fundieron, 56.
Mormuradores, 115.
Minos, rey de Creta, 122.
Minos enojado, 124.
Minos en campaña, 127.
Minos como pacto del tributo de las siete doncellas, 137.
Medusa y su fábula, 256.

² Adviértase que en los originales aparece la grafía I con valor de J.

Índices

Midas y su fábula, 256.

Momo y su fábula, 259.

N

No soñar jamás es señal de poca vida, 40.

Nerón no soñó en su vida sino una vez, 40.

Neptuno irritado, 123.

Narciso amado de Eco, 252.

Noche cuarta, 305.

Noche primera, 1.³

Noche segunda, 119.

Noche tercera, 209.

Novela, 314.

O

Oro porque se estima, 53

Oro no se admite mixtura de tierra ni otra cosa, 53.

Oro quién fue el primero que lo halló, 55

Oro, quién fue el primero que lo labró, 54.

Octavas si el olvido del amor consiste en la memoria, 227.

Oro de donde se saca, 55

Oro de que se engendra, 55

Oro donde se halla, 56

Oro llovió en la isla de Ofiusa, 56.

Osa monte que juntaron los Gigantes, 250.

Olimpo, monte alto, 250.

³ A diferencia de lo que ocurría en el Índice de la letra C, en el que las comedias se numeraban según el número correlativo de página, en el caso de las *Noches* se ha optado por una organización alfabética.

Índices

P

- Peces, aunque no cierran los ojos duermen, 39.
Plata quién fue el primero que la labró, 54.
Plata, quién fue el primero que la halló, 55.
Plata de que fue engendra, 55
Plata donde se halla, 56.
Pasiphae y su fábula, 123.
Phera amada de Teseo, 140.
Piroys, caballo del Sol, 248.
Proserpina y su fábula, 249.
Pelión, monte que juntaron los Gigantes con otros para llegar al cielo, 250.

R

- Romance a una dama que se quejaba a un arrollo de su ausente amante, 13.
Relación de un caballero derrotado en una tormenta, favorecido de una dama, 15.
Reloj, sus primeros inventores, 48.
Reloj donde se puso el primero, 48.
Relojes de agua, arena y usados antiguamente, 48.
Relojes y sus diferencias, 48.
Reloj de ruedas no se halla su inventor, 49.
Riqueza causa tormento al poseedor, 58.
Romance de un amante que escribía a su dama que se había ido a otro reino, 60.
Romance de una dama quejosa de su amante, 114.
Romance de una dama cautiva, 121.
Romance a Apolo, 200.
Relación de Apolo, 200.
Relación de una dama a su Magestad pidiéndole favor, 223.
Relación de un caballero, 228.
Romance de una mujer tuerta, 238.
Relación de una dama, 333.

S

- Sátira a un miserable, 19.
Sátira a un caballero que salió a pasear día de toros a caballo, fol. 32
Soneto a un clavel deshojado, 29.
Sueño, donde se hace, 33.
Sueño mejor de noche que de día, fol. 34.
Sueño dañoso después de comer, fol. 34.
Sueño gustoso a la mañana, 35.
Sueño sobrado es dañoso, 35
Sueño y sus diferencias, 37.
Sueño y sus causas, 38
Sueño si por él se adivina, 37
Sueño su interpretación, 39
Sueño más hallado en el hombre que en otro animal, 39
Soneto de un amante honesto, 41
Sayas y Liñares unidos, 46
Soneto de un afligido, 51.
Sátira a un mozo que galanteaba, 52.
Soneto a la quema de un olivo, 219.
Sátira a una dama que pedía dineros a su galán, 221.
Sátira a un ciego rico y miserable, 233.
Soneto a un amante que se iba a embarcar con su dama, 234.
Soneto de un hombre pobre que había sido rico, 235.
Siguidilla a un hombre que galanteaba a una hechicera, 236.
Silva, 237.
Sísifo que subía a la montaña con una piedra grande, 237.
Soliloquio de un padre afligido, 311.

T

- Terremotos sucedidos en Asia, 23.
Terremotos: de qué se engendran, 23.
Terremotos dónde suceden ordinarios, 24.

Índices

Tracios, vientos. Por qué se llaman así, 26.
Teseo entra a matar al Minotauro, 133.
Teseo responde a Ariadna, 134.
Teseo vence al Minotauro, 135.
Toro secretario de Minos, 124.
Teseo valiente desde niño, 136.
Teseo: por qué ocasión fue a la lucha del minotauro, 136.
Titanes: quiénes eran, 250.

V

Viento: si es espíritu, 20.
Viento es corpóreo, 21.
Viento: sin él no se pudiera vivir, 22.
Vientos: cuántos son, 25.
Unión⁴: cuánto importa, 45.
Venus y su fábula, 216.
Venus estrella y sus propiedades, fol. 217.

Z

Céfiro⁵, viento, fol. 25.

FIN DEL ÍNDICE

⁴ Siguiendo los criterios de edición, la grafía *u* con valor consonántico se regulariza según el uso moderno con la grafía *v*. Este es el motivo por el que en los originales “Unión”, escrito “Vnión” se incluya bajo la letra *V*.

⁵ En los originales transcrito con la grafía *Z* (*Zéfiro*).

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LOS POEMAS¹

A la margen de un arroyo, I	31
Ah, Ícaro, hijo amado, II	229
Al rígido furor del tiempo fuerte, III	343
Amante y agradecido, III	358
Antes, príncipe famoso, II	215
Arda amor en la gallarda, III	351
Arrogante de Creta rey valiente, II	208
Aunque al peligro me entrego, I	53
Aunque el constante amor nace del alma, III	337
Aunque el equívoco ignoro, I	81
Basta, no mates mirando, IV	466
Basten los desdenes, Gila, III	461
Bellas deidades del Íbero hermosas, II	325
Belisa a la selva, II	235
Bizarro espíritu soy, I	32
Clara fuentecilla, II	200
Cloris, ¿para qué presumes...?, III	357
Con tal arte edificadas, II	212
Corto plazo te dio, beldad perdida, I	53
Cosa de tal movimiento, I	41
Cosa de tanto rigor, I	53
Cuando el día a la noche aventajaba, III	363
Cupido arrojó una flecha, IV	504
De Creta rey valiente y poderoso, II	202
De Eopalamio ingenioso, II	213
De los rayos de amor estás ya ciego, III	360
De mis desdichas, Anarda, I	91
De un ciego el humor diré, III	359
De un mísero contaré, I	39
De vuestro favor ajeno, IV	468

¹ El número romano remite a la *Noche* correspondiente en la que aparece el poema.

Deidad del Íbero hermosa, III	339
Del mundo me hice señor, I	80
Desde mi azul arrebol, III	347
Desdichas, ¿qué me queréis?, IV	469
Discurriendo con temor, I	33
El amor, niño atrevido, IV	505
El que rige y siempre da, I	72
En empeño tan gallardo, I	26
En este monte cautiva, I	193
En la senda de los daños, II	216
En siguidillas, Fabio, III	361
En un lecho de jazmín, I	71
En un rocín entre abierto, I	57
Es mi forma parecida, II	212
Fabio, que sales de noche, I	81
Gran monarca de Castilla, III	348
Hablando estás por la mano, III	345
La amenaza no invoques, porque es cosa, II	205
La cruz al lado mirada, I	80
La desdicha siguió siempre a la suerte, I	80
La riqueza gocé soberbio y loco, III	360
La Soberbia en mí verás, III	336
Mirando estoy el fuego que más quiero, I	70
Muerte me dan los enojos, IV	483
Ni de Vulcano las fraguas, III	335
No admiréis mi lluvia os ruego, IV	468
No temáis mi natural, IV	467
Oh, Neptuno traidor, aleve y fiero, II	205
Padre y señor, pues se ha visto, I.....	81
Para conseguir la palma, I	39
Penas, si decís verdad, IV	476
Por Egeo, rey de Atenas, II	206
Porque del tiempo, señora, I	33
Porque escuches, Alejandro, IV	492

Pues de tu altivez presumo, III	334
Pues noticia habéis tenido, II	228
Qué puedo yo responderte, II	214
Qué soledades admiro, II	224
Quien al amor estuvo ya rendido, III	352
Quien aquí entre valeroso, II	212
Recelando el desempeño, I	58
Rijo a los hombres velando, I	70
Salí, señor, una tarde, III	353
Salió Lisbella una tarde, I	54
Seas a Creta, Minos, bien llegado, II	203
Si el amor es cruel ardor, IV	467
Si el enigma considero, I	71
Si miro con atención, I	70
Si para adquirir la suerte, I	56
Soy de sombras rey cautivo, I	52
Suspende el pesar, no llores, II	227
Tengo respeto y temor, IV	468
Triste fortuna mía, y rigurosa, II	222
Turbias las aguas del Ebro, IV	584
Valeroso ateniense, juez aleve, II	207
Vencido a mis pies estás, II	209
Venid, venid, que os ofrezco, III	336
Venus del agua nací, IV	468
Ya más feliz vive Apolo, II	324
Ya que la infeliz suerte, II	234
Ya que se ve coronada, III	344
Ya, del tridente dios, se ha conocido, II	204
Yo de mi discurso infiero, I.....	82
Yo, la Humildad, sin arder, III	336

VOCES ANOTADAS¹

A la mar (calambur)	III, 74
A vuestras plantas rendido	<i>E.</i> v. 3440
A Ebro (preposición)	I, 147
A ver a Lisboa (preposición)	IV, 55
Abadejo	<i>In.</i> v. 1068
Academia	II, 158
Acaso	<i>P.</i> v. 2784
Aceite- Deslucido (juego de palabras)	I, 74
Aconsolar	IV, 40
Acorzar	<i>In.</i> v. 813
Acotación explícita	<i>E. Acot.</i> v. 2667
Acotaciones al paño	<i>In. Acot.</i> 2161, 2193
	<i>D. Acot.</i> 189
Adargas	<i>E.</i> v. 320
Adbitrio	II, 60
Adonis (muerte)	III, 20 y 121
Adonis (lenguaje gongorino)	III, 97
Aetones- Bestias espumando ²	I, 33
Aeulias- Islas (cita de Petrarcali)	I, 126
Agobiar	<i>E.</i> v. 36
Aguardar un bien pasado un mal	<i>D.</i> v. 1618
Aguja de marear	I, 259

¹ La primera letra hace referencia a la parte de la *Navidad* en la que se integra el número de nota al pie que aparece a continuación. Los números romanos I, II, III y IV corresponden a cada una de las cuatro *Noches*. Las comedias se indican mediante las siguientes letras en cursiva: *E.* es *El engaño en el vestido*, *In.*, *La industria contra el peligro*, *D.*, *Cómo se engaña el demonio* y *P.*, *El príncipe de su estrella*. En el caso de las comedias se indica en lugar del número correlativo de nota al pie el verso en el que se encuentra la voz que se anota al pie. Los preliminares son identificados como PR. No se incluyen las notas al pie que hacen referencia a cuestiones de edición (transcripción según algunos ejemplares, errata o error). La primera palabra de la primera columna es el término principal que se comenta en la nota. Separado con guiones aparecen otros términos secundarios, relacionados con el principal, que se explican en esa misma nota. La aclaración entre paréntesis indica brevemente el contenido de la nota en relación al término comentado, por ejemplo, si se trata de una cita tomada de alguna obra de algún autor en relación a alguno de los enigmas o temas planteados aparecerá *Aristóteles (cita viento)*.

² Véase también en relación a este término Bostezar-Espuma caballo.

Ahuja	III, 136
Aire (distinto de viento)	I, 106
Aire- Movimiento (cita de Mexía)	I, 89
Al campo dejé	<i>E.</i> v. 743
Al público (apelación de los criados)	<i>E.</i> 1194 y 1878 <i>In.</i> v. 1206
Aladro	III, 94
Alama	I, 23
Alano (cita poder del dinero)	I, 272
Alazán	II, 34 y <i>P.</i> v. 1150
Alba suda diamantes (metáforas)	<i>In.</i> v. 1781
Alberto Magno (cita sueño)	I, 192
Alberto Magno- Agua (cita metales)	I, 291
Alcides- Álamo	III, 149
Alejandro- Alejandro Magno (juego palabras)	IV, 71
Alejo (historia de san Alejo)	<i>D.</i> v. 4
Alejos-lejos	<i>D.</i> v. 137, 600 y 1160
Alfanje	II, 59
Alhajas	I, 10
Aljófar	II, 142 y <i>In.</i> v. 357
Allá riba	<i>E.</i> v. 2252
Allanando (los sucesos)	IV, 69
Alma (atrapada en la persona amada)	<i>P.</i> v. 680
Alonso, emperador de España	I, 11
Altea-Parcas	III, 87
Amanecer (sol-reflejos luminosos)	<i>E.</i> v. 3107
Amarsiade Fercolo	II, 72
Amiano Marcelino (cita oro-metales)	I, 297
Amor (Iconografía)	<i>P.</i> v. 357-396 y 646
Amor <i>de visu</i>	III, 15
Amor- Dulces querellas	III, 16
Amor enfermedad	<i>P.</i> v. 535
Amor- Criados	<i>D.</i> v. 2167

Amor- Olvido	I, 57 y <i>E.</i> v. 2615
Amostrar	<i>E.</i> v. 485
Amustiar	<i>E.</i> v. 190
Anaxarco (cita ejemplo una lengua)	I, 330
Andar a derechas- torcidas (juego de palabras)	I, 75
Androgeo	II, 27
Ángel luciente	III, 13
Anochecer (metáforas gongorinas)	<i>E.</i> v. 1396 <i>D.</i> v. 306
Ansí	<i>E.</i> v. 3312
Anteada (antena)	<i>P.</i> v. 1411
Antipocado	III, 113
Apariencia de mar- Peces	II, 16
Apariencia desde lo alto- Bajo mar (Aurora-Trono)	III, 46
Apariencia nube- Mancebo	I, 320
Apariencia peña- Ninfa- Tafetanes	I, 324
Apariencias (desaparición súbita)	II, 50
Apariencias escenográficas (castillos)	<i>P.</i> Acot. 1357
Apariencias mar- Playa- Torre	II, 74
Apariencias-Tragedia mitológica	II, 132
Apolo	I, 34 y <i>E.</i> v. 29
Apolo- Dafne	II, 91
Apolo- Sol	I, 153
Aquella (a embebida)	II, 63
Aqueronte	III, 133
Aracnes	III, 137
Arbitrar	I, 263
<i>Arcadia</i> - Lope (cita horas-reloj)	I, 221
Archero	<i>P.</i> v. 2234
Arroso	<i>P.</i> v. 300
Argivos	III, 82
Argos-serpiente	<i>In.</i> v. 1896
Arguloso	II, 149
Arguyo	<i>E.</i> v. 129

Ariadna	II, 52
Ariadna- Abandono	II, 83 y 84
Ariobarcones (rey de Capadocia)	I, 237
Arión	III, 124
Aristóteles (cita dinero-rey)	I, 299
Aristóteles (cita <i>Física</i> -viento)	I, 84
Aristóteles (cita metales)	I, 290
Aristóteles (cita sueño animales-hombre)	I, 205, I, 209 y I, 210
Aristóteles (cita sueño)	I, 166 y I, 181
Arneses	II, 41
Arrayán (murta)	<i>E. Acot.</i> 1
Arrendar la ganancia	<i>E. v.</i> 2892
Arrimarse (juego palabras)	I, 36
Arrojado (juego de significados)	<i>D. v.</i> 282
Arrojos bozales	<i>P. v.</i> 1553
Asesinato de la esposa (sangría)	I, 216
Atalanta	<i>E. v.</i> 494
Átalo (sobrino de Dédalo)	II, 97
Aterrar	I, 78
Atlante	I, 18
Atlante (monarca)	<i>P. v.</i> 1619
Átropos	<i>D. v.</i> 887
Aurea mediocritas- Justo medio	II, 123
Aurora (juego doble significado)	<i>In. v.</i> 132 y 284
Aurora	III, 47
Aurora-Caballos bermejotes (Virgilio)	III, 49
Ausencias- Olvidos	<i>E. v.</i> 2615
Ausonio (cita dinero-pobreza)	I, 317
Ausonio (cita epístola a Paulino)	IV, 2
Austro o Noto (Viento)	I, 118
Autor- Narrador y personaje	I, 42
Averso	I, 2
Avicena (cita sueño)	I, 173
Avisa (paráfrasis-refrán)	IV, 67

Avisar (chiste)	III, 151
Azaguán	<i>In.</i> v. 2002
Azogue	I, 293
Baco (iconografía)	II, 94
Banda	<i>In.</i> v. 2281
Bandidos	I, 234
Bandolero (cuento)	<i>In.</i> v. 739
Barco	<i>In.</i> v. 2634
Basilisco	<i>E.</i> v. 1924
Becano (cita león)	I, 220
<i>Bellum intestinum</i> - Sueño realidad fisiológica	I, 187
Bilbilitano sitio- Calatayud	III, 3
Bisagras (del cielo-montes)	<i>P.</i> v. 1743
Bizarro	I, 5
Blandones	I, 26 y <i>E.</i> v. 1497
Blasonar (“blasona mi persona”)	II, 77
Boj torneado (metáfora gongorina)	III, 155
Bollar-cristal (metáfora gongorina)	II, 150
Bóreas	IV, 53
Borrón del cielo- Manto en el rostro ³	<i>E.</i> v. 2737 <i>In.</i> v. 16, 132 y 1446
Borrón- Pobreza	IV, 22
Bostezar espuma- caballo (gongorinismo) ⁴	II, 145
Breñas	II, 143
Broquel	<i>E. Acot.</i> 1401
Brujas- Vuelo- Unto- Frío	III, 76
Brujular- Bruja (juego)	III, 78
Brumar	IV, 6
Bruto espumando	<i>E.</i> v. 340
Bucina	III, 132
Bufete	I, 17 y <i>E. Acot.</i> 2911
Bujía	<i>In.</i> v. 484

³ Véase también Sol- Nube y Tapadas- Damas.

⁴ Véase más abajo Bruto espumando.

Caballo (imágenes y descripción)	<i>E.</i> v. 340
Caballo blanco (indumentaria teatral)	II, 28
Caballo volador	<i>P.</i> v. 668
Caballos furiosos ⁵	II, 32
Cadáver (visión y descripción)	<i>E.</i> v. 3067
	<i>In.</i> v. 799
	<i>D. Acot.</i> 2418
Calanda, Milagro de	I, 199
Calderón (cita comedia sueño-muerte)	I, 179
Calle Nueva de San Gil	I, 31
Camaleón	<i>D.</i> v. 2357
Cansacio	III, 118
Capadillo	<i>In.</i> v. 1927
Capón (<i>castrati</i>)	<i>In.</i> v. 1827
Cardano (cita relojes)	I, 254
Casas nobles de Aragón	<i>In.</i> v. 1634
Cascabel	<i>In.</i> v. 463
Cato Mayor (cita sueño-muerte)	I, 178
Causas sueños-Aristóteles	I, 196
Caza (salir a caza)	I, 66 y <i>P.</i> v. 925
Cebrián, Juan	PR., 4
Céfiro (viento)	I, 119 y <i>E.</i> v. 35
Cejos	III, 148
Celadas	II, 42
Cenobia	<i>E.</i> v. 299
Cerca el (ausencia preposición)	I, 79 y <i>E.</i> v. 1268
Cerillas de sastre	<i>E.</i> v. 1420
Cerrudos	III, 145
Certámenes	I, 5
Cerúleas	II, 76
Cerviz (bruto-soberbia)	II, 148
Chalupa	II, 116

⁵ Véase también Alazán.

Chapines	I, 40
Chío (Quíos)- Isla abandono Ariadna	II, 82
Chiste- Vómito	I, 50
Cicerón (cita dinero)	I, 279
Cicerón (cita dinero-trabajos)	I, 312
Cicerón- <i>De natura deorum</i> (cita relojes)	I, 246
Cicilia	I, 70
Cielo (igual a aire)	I, 107
Cierzo	<i>E. v.</i> 2638
Cincuenta y cinco (juego de la <i>primera</i>)	<i>In. v.</i> 1925
Cintia (Diana-luna)	<i>D. v.</i> 1850
Circustantes	II, 44
Cisne- Arroyo	<i>E. v.</i> 2328
Claredad	I, 253
Clavel- Púrpura	<i>E. v.</i> 183
Claveque	<i>In. v.</i> 1782
Clin	II, 151 y <i>P. v.</i> 287
Cobra buena fama... (refrán)	III, 38
Codillo	<i>In. v.</i> 1933
Coimbra	IV, 42
Colgadura	I, 21
Color (vestidos de)	<i>P. Acot.</i> 464
Cómicos- Prudencia	II, 2
Como	<i>E. v.</i> 598 y 2499
Comprehender	I, 15, I, 73 y <i>P. v.</i> 162
Comueven	I, 103
Confesión (morir sin culpa)	I, 80 y <i>D. v.</i> 320
Conformar	<i>P. v.</i> 815
Conocido (estar conocido)	<i>E. v.</i> 2383
Conque	PR., 14 y <i>E. v.</i> 181
Contagio peste (pregón en Zaragoza)	III, 85
Contrastado	IV, 67
Convino (calambur)	I, 48 y <i>E. v.</i> 1441
Copia	III, 5

Cordelejo	III, 149
Corona- Laurel	<i>E. v.56</i>
Correlación intervención personajes teatro	<i>P. Acot. 1 bis</i>
Correr-Correrse (juego de palabras)	III, 150
Correspondiente	IV, 36
Corrido (juego palabras)	I, 160 y 163
Corro	I, 157
Cosario	III, 71
Costar de (partitivo)	I, 314
Crefibio (inventor reloj de agua)	I, 245
Crépito	<i>P. Acot. 687</i>
Crespada clin	<i>P. v. 1165</i>
Criados (parodia amos)	<i>E. v. 533 y P. v. 1245</i>
Cristal alterado (metáfora gongorina)	<i>In. v. 2562</i> <i>P. v. 214</i>
Cristales (fieros cristales)	II, 78
Cristal- Espejo (apariencia teatral)	II, 40
Cruz del Coso- Hospital	III, 7
Cualquiere	IV, 32
Cuatro partes del mundo	I, 115
Cuentos intercalados	<i>In. v. 416-445 y v. 694-740</i>
Cuerdas- Planetas de Apolo	II, 136
Cupido	<i>E. v. 761</i>
Cuquillo (cuclillo)	III, 60
Curul- Silla	I, 238
Cuyo	<i>E. v. 140</i>
Da vueltas dentro (Acotación teatral)	<i>E. Acot. 1525 y 1611</i> <i>In. Acot. 459</i>
Dádivas (criados)- Joyas	<i>In. v. 1167 y D. v. 29</i>
Dafne	<i>E. v. 1245</i>
Damas embozadas (crítica y sátira) ⁶	I, 20, I, 53 y I, 146 <i>In. v. 138</i>

⁶ Véase también Borrón del cielo- Manto en el rostro y Sol- Nube- Tapada.

Damas pedigüeñas (sátira)	I, 43, <i>In.</i> v. 151 y III, 43
Dánae y Júpiter (ejemplo dinero-codicia)	I, 311
Dar de barato	<i>In.</i> v. 691
<i>De natura rerum</i> (cita San Isidoro)	I, 270
Deber la derecha	<i>In.</i> v. 1927
Diciembre	I, 22 y <i>E.</i> v. 177
Dédalo	<i>E.</i> v. 111 y II, 19
Dejar en puntas (juego con “poner en puntos”)	III, 148
Deligencia	IV, 48
Demonio (disfraz)	<i>D. Acot.</i> 273 y 822
Desbautizar	<i>E.</i> v. 2171
Desdén (causa de no querer las mujeres)	<i>D.</i> v. 152
Desesperada- Muerte	IV, 61
Desfile	I, 32
Despertar a quien duerme (frase lexicalizada)	<i>In.</i> v. 1920
Destricto	II, 127
Destroza	II, 37
Destrucción	I, 100
Diaberca	<i>D.</i> v. 1351
Diamante (cita de Séneca)	PR., 11
Diana (luna) ⁷	<i>In.</i> v. 1666
Dilaciones	II, 4
Dilúculo	III, 27
Diseminación- Recolección (recurso literario)	<i>E.</i> v. 2650
Disfraz (de mujer y de fantasma)	<i>D. Acot.</i> 2113
Dispensa	<i>E.</i> v. 1424
Diz	<i>E.</i> v. 15
Dobla- Reales	<i>In.</i> v. 1938
Doble negación	IV, 45
Donaire (juego de palabras)	<i>E.</i> v. 1410
Dorar los yerros	IV, 16
Ducado (moneda)	I, 284

⁷ Véase también Cintia.

Dueña amortajada (<i>visio</i>)	I, 38
Dueño (midons) ⁸	I, 62, <i>In.</i> v. 1405 y 1571
Dulce tragedia	I, 323
Ebro Tracia- Pirú (lugares de minas)	I, 294
<i>Eclasiástico</i> (cita sueño-engaño)	I, 182
Edesa (historia san Alejo)	<i>D.</i> v. 924
Egeo (intenta disuadir a Teseo)	II, 70
Egeo-Mar	II, 81
Ejes	<i>In.</i> v. 1790
Elementar	I, 93
Emblema ríos- Rico- Mendigo	I, 318
En casa Teodora (ausencia preposición <i>de</i>)	<i>E.</i> v. 1268
En frente- Cara (juego de palabras)	II, 10
Enaguas (juego de palabras)	I, 148
Engaño- Lujo	I, 14
Engazado	<i>E.</i> v. 2317
Enigma- Reflexión sobre los juegos verbales	I, 186
Enigmas (género femenino o masculino)	I, 61
Enquillotrado	<i>E.</i> v. 2187
Entenas	<i>E.</i> v. 2567
Entrar por cuerda	II, 64
Eolo (Hijos de él)	I, 130
Eolo- Rey de los vientos	I, 124
Eopalamio	II, 53
Escipión Masica- Horas- Reloj	I, 243
Escotes	PR., 23
Escribanos (sátira)	<i>P.</i> v. 1705
Esdras (cita bíblica oro)	I, 269
Esfera (cultismo gongorino)	<i>D.</i> v. 806 y 1212
Esfera de diamante- Luna (metáforas gongorinas)	II, 38
Espabilar- Luz	<i>In. Acot.</i> 631
Espacio- A espacio	I, 58

⁸ Véase también Tratamiento masculino a la dama.

Espada untada de aceite	<i>In.</i> v. 32
Espada- Doncella	<i>E.</i> v. 1084
Espadas de los troyanos (cita de Virgilio)	I, 129
Espaldas (expresión “volver las espaldas”)	<i>E.</i> v. 551
Español de dos lanzas	<i>E.</i> v. 236
Especie	<i>In.</i> v. 1197
Espejo mágico	<i>P. Acot.</i> 241
Esperarme (esperar)	<i>In.</i> v. 1916
Espíritu- Aire	I, 113
Esposa del Sueño (Pasitea)- Gracias- Esfinge	III, 128
Espuma (saliva-caballo)	II, 14 y <i>E.</i> v. 340
Espuma cana (metáforas gongorinas)	<i>E.</i> v. 2575
Estación de Dafne	III, 129
Esternudando (esternudar)	<i>In.</i> v. 1973
Estrabón (cita sobre Eolo)	I, 135
Estrabón (cita sobre isla Strongile)	I, 127
Estrado- Sillas damas	I, 25 y I, 51
Estrella de Venus ⁹ - Esfera de Neptuno	IV, 56
Estrellas (inclinación amorosa por su influjo)	<i>D.</i> v. 172
Etna	<i>E.</i> v. 2631 y 2663
Éufrates	<i>D.</i> v. 1301
Eurípides (cita sueño)	I, 180
Eutimio Ateniense (cita libro <i>Falsamentis</i>)	I, 125
Excelso	II, 92
Fabio- Sátira	I, 264
Fábula de la gentilidad	II, 11
Faciendo	II, 55
Faetón- Faetonte	II, 43 y II, 118 y <i>In.</i> v. 287
Fama necesaria (cita San Agustín)	III, 40
Fama-Iconografía	III, 37
Fantasma	<i>D.</i> v. 2152
Favonio (cita de Garcilaso)	I, 122

⁹ Véase también Diana.

Febeo coche ¹⁰	I, 29
Febeos caballos	II, 3
Febo (bebe con boca de ardiente fuego)	<i>P. v.</i> 37
Fedra	II, 73
Felipe III (alusión en poema de relación)	III, 53
Fementida	IV, 15
Fierabrás	<i>D. v.</i> 2146
Fiera- Piedra- Rayo	<i>P. v.</i> 2720 y 2796
Fieras (reconocen nobleza)	<i>E. v.</i> 2424
Fiesta	I, 9
Fila	PR., 25
Filósofo- Aristóteles (explicación aire)	I, 109
Flora	II, 8
Florenia	<i>E. v.</i> 221
Florentines	I, 229
Florines	<i>E. v.</i> 1449
Flujo	IV, 50
Flux	<i>In. v.</i> 1944
Focílides (cita dinero)	I, 305
Fondos	PR. 9
Fortuna- Rueda	III, 75
Fragua de Vulcano (cita)	I, 128
Fraile	<i>E. v.</i> 1425
Franceses (desprecio)	<i>In. v.</i> 177
Francisco, Convento de san	III, 11
Frigio, Juan Tomás (cita metales)	I, 292
Frigio, Juan Tomás (cita metales-azufre)	I, 296
Frior	<i>In. v.</i> 2352
Fuego (escenografía)	<i>D. Acot.</i> 59 y 861
Fuego ¹¹	<i>E. v.</i> 2663
Fuego- Aire (Plinio)	I, 111
Fuego saca otro fuego (expresión refranesca)	<i>E. v.</i> 2666

¹⁰ Véase también Apolo.

¹¹ Véase también Etna.

Fuegos artificiales (apariencias)	III, 8 y 10 y IV, 9
Fuyan (fuir)	<i>D.</i> v. 1296
Galante	I, 236
Galeno (cita sobre el sueño)	I, 170
Gallardetes	II, 33 y <i>P.</i> v. 312
Gallina- Polla	<i>In.</i> v. 1925
Gallo (con flores de lis de Francia)	<i>P.</i> v. 730
Gallo (historia Marte-Venus) ¹²	III, 25
Galucio, Juan Pablo (cita Eolo)	I, 144
Ganado (juego de palabras con pérdida)	<i>E.</i> v. 2834
Garapiña	<i>E.</i> v. 1348 y 1670
García Coronel (<i>Comentarios</i>)	I, 87
Garzota	IV, 19 y <i>P.</i> v. 1411
Gastar- paloma casta (juego de palabras)	I, 76
Gato	I, 45
Gelves	IV, 58
<i>Génesis</i> (cita león)	I, 219
Gigantea	II, 13 y III, 39
Gila	<i>E.</i> v. 2872
Girasol	<i>E.</i> v. 1290
Gobernante- Vigilante	I, 217
Góngora- <i>Soledades</i> (cita)	I, 142
Gorgeando (gorgear)	<i>P.</i> v. 44
Gorgero	II, 113
Gozo en el pozo (refrán)	<i>In.</i> v. 1389
Gracioso (reflexión metateatral)	<i>E.</i> v. 906 y 1114 <i>D.</i> v. 576 y 1919
Gracioso cobarde	<i>E.</i> v. 1044
Gracioso indiscreto	<i>In.</i> v. 2558
Gracioso recapitula la trama	<i>In.</i> v. 2532
Grandes- Cubiertos (juego de palabras)	I, 267
Gremio	IV, 5

¹² Véase igualmente Marte y Venus.

Grifo	<i>P. Acot.</i> 1686
Guardaos (grupo <i>eo</i> ; sinéresis)	<i>In.</i> v. 73
Guijas	III, 100
Guiños literarios a <i>La vida es sueño</i>	<i>E.</i> v. 3027 <i>D.</i> v. 1463 <i>P.</i> v. 807, 1444, 2335, 2406
Hablar- Prudencia	<i>In.</i> v. 98
Hablar gordo	<i>E.</i> v. 1465
Hablar por la mano	III, 44
Hacérsela beber	<i>In.</i> v. 82
Hacia tras	I, 112
<i>Haederes</i> (Yedra- cita Tertuliano)	IV, 3
Hay más de	<i>E.</i> v. 2428
Hécuba (sueño de)	<i>P.</i> v. 2416
Helicon-fuente	I, 28
Hércules (signo del zodiaco Cáncer)	III, 81
Hércules- Teseo	II, 67
Hércules-Teseo (anécdota piel león)	II, 68
Herodoto (cita moneda)	I, 283
Hidra	III, 83
Hija de Cupido (noche)	<i>In.</i> v. 1523
Hija del dios ciego (Plutón-Fortuna)	III, 90
Hijo de Neptuno proceloso	III, 101
Himeneo	III, 140
Hipérbaton (gongorinismo-mitología)	III, 88
Hipérbatos	<i>E.</i> v. 2703 <i>In.</i> v. 1761, 1777 <i>P.</i> v. 93
Hipómenes- Atalanta	<i>E.</i> v. 494
Hipómenes- Atalanta (ejemplo dinero-codicia)	III, 96
Historias entretenidas	I, 8
Hola	<i>D.</i> v. 2226
Holanda	I, 150 y <i>E.</i> v. 282

Hombre de experiencia	<i>E. v.</i> 602
Hombre de prendas	<i>In. v.</i> 1929 y 1965
Homero (cita sueño)	I, 164
Honor- Castigo	II, 36
Horacio- Epístola I (cita riqueza)	I, 277
Huelga	IV, 47
Hueso y no es barro (expresión)	IV, 64
Huigas- Huigamos (huir)	<i>E. v.</i> 3295 y <i>D. v.</i> 2145
Huir de la fama para conseguirla (cita de Alano)	III, 42
Humo (tela de)- Manto	I, 39
Humo- Nubes ¹³	<i>E. v.</i> 3187 <i>D. v.</i> 64 y 701
Humores, Teoría de los (humor colérico)	<i>In. v.</i> 56
Ibáñez de Aoiz, Juan Lorenzo	PR., 7
Ibáñez de Aoiz, Vicente Antonio	PR., 2
Ícaro- Muerte (similar a la de las aves)	III, 99
Ícaro- Cuna Venus	<i>P. v.</i> 168
Ícaro-Dédalo (consejos)	II, 100
Imaginar en (preposición)	II, 159
Incendio	<i>E. v.</i> 2663 <i>D. v.</i> 861
Indifereción	I, 7
Infierno (escenografía)	<i>D. Acot.</i> 2031
Interese	I, 97
Iris	IV, 54
Isacio- Astrólogo (vientos)	I, 134
Jano	III, 112
Jarcias	I, 214
Jardín (apariencia-escenografía)	II, 7, <i>In. v.</i> 2397 <i>P. Acot.</i> 1952
Jardinero (rey disfrazado)	<i>P. Acot.</i> 1952 <i>bis</i>
Jaspes	<i>E. v.</i> 1498

¹³ Véase también Borrón del Cielo.

Jiménez de Urrea, Pedro Pablo	PR., 8
Juego de damas	<i>E. v.</i> 1433
Juegos de cartas (mezcla)	<i>In. v.</i> 1934
Jugar del vocablo (preposición)	I, 90
Juno	II, 154
Juno (cita de Virgilio)	I, 136
Juno (luna)	<i>In. v.</i> 1530
Juno- Nacimiento y crianza	III, 59
Juno- Júpiter	III, 58
Juno-Júpiter- Cuquillo ¹⁴ (cita de Doroteo)	III, 61
Júpiter	III, 9
Júpiter-Toro	III, 116
Juvenal (cita dinero-pobreza)	I, 315
Laberinto (apariencia)	II, 51
Laberinto ciego	<i>In. v.</i> 1479
Lágrimas (enfermedad amor) ¹⁵	I, 59 y <i>E. v.</i> 3179
Lampo y Faetón	III, 92
Lance- Julia de lance	<i>E. v.</i> 1446
Landino (tipos de sueños)	I, 189
Lastanosa- <i>Museo de medallas</i>	I, 288
Laudes parleros de pluma	<i>In. v.</i> 389 <i>D. v.</i> 1749
Lega- Monja	IV, 34
Lejos (pintura)	PR., 16
Lengua (“Dejar hecho lengua”)	I, 60
Lenguaje gongorino	<i>In. v.</i> 2506 y <i>D. v.</i> 1198
León (apariencia-animal autómatas)	IV, 8 y 9
León- Águila- Venus	<i>P. Acot.</i> 186
León- Fiera erguida	<i>E. v.</i> 40
León- Gobernante	I, 218
León (signo del)	III, 152
Letes	III, 63

¹⁴ Véase también Cuquillo.

¹⁵ Véase también Llorar (agua-ojos).

Libreas	I, 158
Lino- Cambray	<i>In.</i> v. 395
Liñán y Sayas (linajes de Calatayud)	I, 233
Lira, Nicolás de- San Juan (viento)	I, 82
Lis (flor)- Arda (juego de palabras)	III, 49
Llorar (agua-ojos)	<i>E.</i> v. 3179 y <i>D.</i> v. 1562
Lluvia- Nube (apariencia de lluvia que no moja)	IV, 11
Loa- Poema	II, 134
Lobo	<i>E.</i> v. 48
Lope- <i>Dineros son calidad</i> (cita dinero)	I, 274
Luciente y claro coche (anochece-carro del sol)	<i>E.</i> v. 1396 y II, 35
Lucifer peregrino (planeta Venus) ¹⁶	III, 138
Lucio Papiro Cursor- relojes	I, 241
Lucrecia (Porcia)	<i>D.</i> v. 156
Luna (juego de significados)	<i>In.</i> v. 309, 1666 y 2199
Luz	<i>E.</i> v. 1684
Mal francés (sífilis)	<i>In.</i> v. 171-175
Mal te cuadre	<i>E.</i> v. 125
Mangas de librea	<i>P.</i> v. 2005
Mano (dar-mano de papel)	<i>D.</i> v. 56
Mar de amar (paranomasia)	<i>In.</i> v. 2670
Marcial (cita reloj)	I, 258
Marco Varrón- Reloj de sol	I, 242
Mar- Naufragio	<i>D. Acot.</i> 1533
Marte dispara centellas	<i>E.</i> v. 762 <i>P.</i> v. 588
Matalde	<i>In.</i> v. 1885
Medusa- Gigantes fieros	III, 127
Medusa- Perseo	II, 153
Memorias	<i>D.</i> v. 613
Menander (cita dinero-prudencia)	I, 308
Menander (cita sueño-muerte)	I, 176

¹⁶ Véase también Diana, Cintia y Luna.

Mengas- Giles	II, 133
Midas	III, 147
Milán (batalla de)	<i>E.</i> v. 10
Minas de Aragón- Fuente de Calatayud	I, 295
Minas- Vanucio (cita metales)	I, 289
Ministrar	I, 27
Mirabelli- <i>Polyanthea Nova</i> (cita)	I, 88
Miscelánea (cena)	PR., 21
Misoginia	II, 107
Mistura	I, 268
Momo- Murmuradores	III, 153
Momos	I, 327
Mondongas- Mondonguillas- Mondongo	<i>E.</i> v. 1444
Moneda jaquesa	I, 287
Monedas (variedades-China)	I, 286
Montante	<i>In.</i> v. 2844
Monte	<i>D. Acot.</i> 1184
Morcillo	<i>E.</i> v. 335
Morder	PR., 20
Morir de amor	I, 215
Morir sin culpa (confesión)	<i>D.</i> v. 320
Morviedro	IV, 65
Moya (cita relojes)	I, 249
Mudable- Constante (antítesis)	II, 101
Mudar (juego palabras)	<i>E.</i> v. 1862
Mudo (anécdota del hijo mudo antes del asesinato del padre)	<i>E.</i> v. 1754
Mujer disfrazada de hombre	II, 9
Mujer que corre carreras...	<i>D.</i> v. 1381
Mujer varonil	<i>E.</i> v. 494 y 763 <i>D. Acot.</i> 432
Mujer- Dinero (mujeres pedigüeñas)	<i>In.</i> v.151 <i>D.</i> v. 384
Mujeres- Valentía	<i>In.</i> v. 1624
Mujer- Pequeño cielo	IV, 18

Murmurio	I, 55
Murta (arrayán)	<i>E. Acot.</i> 1
Musas- Poesía- Pobreza	II, 156
Naípe	<i>In.</i> v. 1913
Narciso	III, 135
Nariz roma- Descripción de la dueña	I, 41
Natal Comite (citas)	I, 133
Naturaleza- Ambiente pastoril (lamento Ariadna)	II, 89
Negros (juego de palabras)	I, 265
Neptuno	II, 17
Nerón- Suetonio (cita)	I, 211
Nieve- <i>Natura discordans</i>	I, 325
Ninfas: Clío- Polimnia- Talía	II, 135
No, sino el alba (expresión)	I, 152
Niseno, Gregorio y R. de la Torre (cita sueño)	I, 198
Noche (propicia para encubrir)	<i>E.</i> v. 1493
Noches frías de invierno	PR., 18
Noche buena- Navidad (juego de palabras)	PR., 19
Noramala	<i>In.</i> v. 1967
Noto	<i>In.</i> v. 380 <i>P.</i> v. 289
Novela en verso	I, 64
Nube (apariciencia y escenografías)	I, 56, II, 93 y <i>D. Acot.</i> 849 y 2069
Numidas	I, 227
<i>Numus</i> - Expresión latina (cita)	I, 278
Ñudo	<i>E.</i> v. 1769
Oblea	IV, 33
Ocasión larga de cabellos (juego expresión)	I, 232
Ocasión- Cabellos (juego de palabras)	I, 266
Océano (cita Homero)	III, 48
Ocio (Iconografía-Emblemática)	I, 4
Ocio- Vicios	I, 1
Ociosidad (huir de ella)	PR., 17

Octavo cielo (perífrasis gongorina)	III, 84
Olimpo- Pelión	III, 126
Olivo- Árbol de Minerva	III, 35
Oprobios	<i>E. v.</i> 3039
Orán	<i>E. v.</i> 235
Orbe- Epiciclo	III, 30
Ordinario	IV, 63
Oreja gorda (juego de palabras)	III, 45
Orfa	<i>D. v.</i> 1352
Orfeo	III, 142
Orlando (de orlar)	<i>E. v.</i> 2316
Oro acrisolado mezclado con carbón	<i>E. v.</i> 2952
Oro- Llave (refrán)	I, 275
Oroncio Fineo (cita relojes)	I, 250
Oro- Plata (descubridores según Plinio: Cadmo y Mercurio)	I, 285
Ovidio (cita dinero)	I, 281
Ovidio (cita dinero-hierro, más dañino)	I, 304
Ovidio (cita sopa con somnífero al Minotauro)	II, 65
Ovidio (cita sueño)	I, 185
Ovidio (cita sueño)	I, 195
Ovidio- <i>Elegía IV</i> (cita)	I, 139
Paciendo estrellas (Tauro-constelación)	II, 15
Padilla, M ^a Luisa de	PR., 8
Paduano, Juan (cita relojes)	I, 251
Palacio del Coso	I, 30
Palas (Atenea o Minerva para los romanos)	II, 155
Palas (diosa de la guerra para los griegos)	<i>E. v.</i> 298
Palenque	III, 143
Palestra	I, 37
Palitoque- Paritoque (juego de palabras)	<i>E. v.</i> 1347
Pallante	II, 30
Palma	<i>D. v.</i> 135
Palo incendiario- Meleagro (historia mitológica y emblema)	<i>D. v.</i> 890
Pan traducido en Marte (juego de palabras con escudo)	III, 109

Paralelismo- Correlación	III, 14
Paralelismos (escenográficos y de trama)	<i>E.</i> v. 1417 <i>D.</i> v. 1379
Paraninfo	<i>D.</i> v. 826
Parches sonoros (escenografía verbal)	II, 31
Parnaso en Zaragoza	II, 138
Pasifae- historia rey Minos y Minotauro	II, 18
Pasteleros (sátira)	I, 49
Pastor humilde- Feliz	III, 105
Patente	I, 46
Pegaso (la Pegaso-fuente)	II, 139
Pegaso	II, 137
Pegaso- Apolo	III, 6
Pérez de Pomar Liñán Fernández y Heredia, Antonio	IV, 1
Perlas desata la nieve (metáfora gongorina)	II, 140
Perlesía	<i>P.</i> v. 1557
Perro (expresión)	I, 44 y <i>E.</i> v. 1955
Persona (nadie)	<i>D.</i> v. 2013
Perulero- Real	III, 72
Peste- Quemar (ropas y cadáveres)	III, 86
Petronila de Aragón	PR., 15
Petronio (cita dinero)	I, 282
Picaña	<i>In.</i> v. 469
Pidís	II, 96
Pilar (templo)	I, 12
Pirata	<i>E.</i> v. 352
Pirois- Aetón	III, 120
Plagio- Comedias	I, 273
Planeta que inclina a la fecundidad- Venus	IV, 60
Plantas (reverdecer con el Céfito)	I, 120
Platón (cita sueño)	I, 183 y I, 184
Plinio (cita reloj y su invención)	I, 240
Plinio (cita morir-viento-alma)	I, 99
Plinio- Anfión (cita sueño)	I, 201

Plutarco (cita de Helanico sobre tregua de Minos)	II, 71
Plutarco (cita sueño)	I, 208
Plutarco (cita sueño; error por Plauto)	I, 169
Pobre (pobreza)	<i>D.</i> v. 1067
Polícrates- Sueño	I, 191
Polidoro Virgilio (cita reloj)	I, 256
Polifemo (soberbia)	<i>E.</i> v.32
Poner en puntos (expresión)	III, 147
Porque (sentido final ‘para que’)	II, 80
	<i>E.</i> v. 231 y v. 2877
Portillo- Muro (incursión musulmana)	I, 13
Portillo- Autos inquisitoriales- Brujería	III, 80
Prevención	PR., 22
Propincuo	II, 119
Prosepina (Proserpina)	III, 122
Prudencia- Bien- Elegir	II, 98
Prudencia (ligada a discreción)	<i>E.</i> v. 935
Prudencia (prudencia-voluntad)	I, 96
Prudencia (incompatible con deseo)	IV, 24
Prudencio, Aurelio (cita viento)	I, 81
Puente (género femenino)	I, 154
Punta de dos juntos (expresión)	<i>D.</i> v. 655
Puntas- Cuernos (juego palabras)	I, 162
Purpéreo	<i>In.</i> v. 46
Púrpura	<i>E.</i> v. 400 y 437
Que (‘de la que’) ¹⁷	<i>In.</i> v. 102
¿Qué mucho?	<i>In.</i> v. 306
Querer- Mano (terminología juegos naipes)	<i>In.</i> v. 1944
Quevedo- <i>Parnaso</i> (cita)	I, 141
Quien busca peligros en ellos perece (refrán)	IV, 59
Quinta (juego de los <i>cientos</i>)	<i>In.</i> v. 1938
Quintiliano (cita sueño)	I, 207

¹⁷ Nótese en esta voz el uso del relativo que con valor de conjunción preposicional introduciendo una subordinada sustantiva.

Rafael Mirami Hebreo (cita reloj espejos)	I, 247
Randas de hilo	<i>In.</i> v. 1969
Rara	IV, 57
Rastrando (rastrar)	<i>D. Acot.</i> 1671
Realidad- Sueño del autor	II, 160
Rebozar	<i>D.</i> v. 1771
Récipes	<i>In.</i> v. 1846
Reco y Teodoro- Figuras dioses- Oro	I, 298
Recordar dolor (cita <i>Eneida</i>)	IV, 51
Referencias temporales	<i>E.</i> v. 3401
	<i>In.</i> v. 267
	<i>D.</i> v. 880
Refitorio	<i>E.</i> v. 1425
Reflexión metateatral (gracioso sin emparejar con criada)	<i>P.</i> v. 1661
Reinaldi, Juan Carlos (cita reloj)	I, 257
Relación de sucesos- Novela	I, 65
Remoto	I, 3
Resto	<i>In.</i> v. 1938 y 1950
Retruco	<i>In.</i> v. 1940
Revuelto (juego palabras)	<i>P.</i> v. 749-752
Rey Partos (anécdota)	I, 224
Reyes (fiesta de Reyes)	<i>P.</i> v. 1339
Riyendo	III, 65
Robadores de Europa	III, 115
Robre	<i>E.</i> v. 2584
Rocío- Aurora (perífrasis mitológicas)	III, 93
Rodela	<i>E. Acot.</i> 1468
Rojas, Fco. de- <i>Persiles</i> (cita)	I, 143
Roma (<i>caput mundi</i>)	<i>D.</i> v. 1403
Rosicler (imágenes gongorinas en prosa)	IV, 27
Rueda de la Fortuna	I, 222
Sabio (dicho bíblico)	<i>D.</i> v. 483
Sagrados- Acogerse a	III, 2
Sala, Jerónimo	PR., 3

Salados cristales	<i>E. v.</i> 1470
Salomón (cita)	I, 231
Salustio (cita calumniadores)	I, 329
Salustio- Concordia- Discordia (cita)	I, 223
Salvaje	<i>D. v.</i> 1371
San Agustín (cita dinero)	I, 276
San Agustín (cita dinero- Vicio)	I, 300
San Agustín (cita oro)	I, 271
San Agustín- Viento (cita <i>Evangelio San Juan</i>)	I, 82
San Agustín- Concordia (cita)	I, 225
San Crisóstomo (cita dinero-vicio)	I, 302
San Gregorio (cita dinero-vicio)	I, 301
San Mateo- División reinos (cita <i>Evangelio</i>)	I, 226
San Remolino	<i>P. v.</i> 1233
Santo de pajar	<i>D. v.</i> 1887
Santo Tomás (cita sueño)	I, 200
Santuario de Belén- Monasterio de Bernardos	IV, 43
Sayas	III, 141
Sayas Pedroso y Zapata, Fernando Antonio de	III, 1
Segorbe	IV, 66
Selva umbrosa	I, 326
Séneca- Opiniones (cita dinero)	I, 307
Séneca- Avaro (cita dinero)	I, 319
Séneca- Pobreza (cita dinero)	I, 316
Séneca- Tormentos (cita dinero)	I, 313
Séneca- Dádivas- Voluntad (cita viento)	I, 95 y I, 98
Seneses (cita Zurita)	I, 228
Septentrión (viento)	I, 123
“Servía en Orán al Rey...” (poema)	<i>E. v.</i> 236
Servil- Ser vil (Calambur)	IV, 25
Servio (cita fábula Minotauro)	II, 24
Silva (esquema métrico)	<i>P. v.</i> 1118-1149
Sin... ni sin...	<i>In. v.</i> 2648
Sino (significado ‘pero’)	<i>P. v.</i> 1138

Sino que (significado ‘pero’)	<i>In.</i> v. 1399
Sino (significado ‘excepto’)	I, 331
Siringa- Pan	II, 90
Sísifo	III, 134
Soberbia- Arroyo (Polifemo-Góngora)	III, 103
Soberbia- Castigo	II, 29
Soberbia- Humildad (personajes alegóricos)-Ninfas	III, 12
Sófocles (cita dinero)	I, 280
Sol (fuego)- Verde (rústico monte)	<i>E.</i> v. 2300
Solano (viento)	I, 117
Solardo (calambur)	I, 35
Sol- Aurora- Nube	<i>E.</i> v. 787, 1290 y 2737 <i>D.</i> v. 1143
<i>Soledades</i> (lenguaje gongorino)	<i>E.</i> v. 2581
Sol- Luna entre negros tapetes	<i>E.</i> v. 2087 y 2737
Solos (valor adverbial)	II, 69
Sol- Venus- Ariadna (causa del abandono)	I, 83
Sonidos naturaleza (perro-cencerros ovejas)	III, 104
Sopa- Teseo (otros autores)	II, 66
Sor	<i>E.</i> v. 2839
Sueño (teorías del sueño)	<i>E.</i> v. 3177 y <i>In.</i> v. 1932
Sueño- Animales ovíparos	I, 212
Sueño- Digestión (teorías)	I, 194
Sueño- Enamorado- Ariadna	II, 86
Sueño- Enemigo	I, 188
Sueño-hecho fisiológico	I, 171
Sueño- Noche- Silencio	I, 167
Sueño- Quietud- Muerte	I, 168 y I, 174
Sueño- Retiro- Descanso	I, 172
Sueño-Muerte	<i>E.</i> v. 2967 III, 64 y <i>P.</i> 1791
Sueño- Nacer- Morir	III, 62
Sueños- Humores	I, 197
Sueños (mezcla de tipos)	I, 193

Sueños (tipos)	I, 190
Sulcar	<i>In.</i> v. 2384
Tablas- Negocio de pocas tablas (expresión)	I, 155
Tachar	I, 77
Tahúr	<i>In.</i> v. 1924
Tántalo	III, 150
Tapadas (damas)	<i>E.</i> v. 837 y <i>In.</i> v. 138
Tapadas- Damas (juego de palabras) ¹⁸	III, 68
Tasa- Sin tasa (expresión)	I, 159
Teatralidad (cabeza ensangrentada volando sobre apariencia)	II, 62
Teatro- <i>Atrezzo</i>	II, 5
Telmesinos (cita sueño)	I, 203
Tempe	III, 146
Teodorico (cita Casiodoro)	IV, 7
Terremoto (cita de Plinio)	I, 101
Terremotos-formación (citas de Aristóteles <i>et al.</i>)	I, 104 y I, 105
Tertuliano (cita sueño-muerte)	I, 175
Teseo	II, 56 y 66.
Textor, Ravisio - <i>Officina</i>	I, 83
Tibio caballero	IV, 38
Tiebre (Tíber)	<i>E.</i> v. 913
Tirar las luces (expresión)	<i>In.</i> v. 1996
Titán- Osa	III, 144
Titanes	III, 125
Titón- Aurora	III, 50
Título (repetición)	<i>E.</i> v. 2105, <i>In.</i> v. 1016 <i>D.</i> v. 2347 y 2469
Tomar de ojo (expresión)	III, 79
Tomar lengua (expresión)	<i>D.</i> v. 1409
Tormenta (escenografía)	<i>P. Acot.</i> 584
Tormenta- Viento (cita de Plinio)	I, 114
Trai	<i>P.</i> v. 1697

¹⁸ Véase también Velo negro- Noche oscura.

Tramoya	II, 12
Tratamiento masculino a la dama (<i>midons</i>)	<i>In.</i> v. 1405, 1571 <i>D.</i> v. 1955
Trebellio Pollione	PR., 5
Trépido	II, 147
Treudo	II, 54
Triángulo de llave (instrumento “templado sin...”)	III, 154
Trinquete	IV, 52
Triunfo espada- Mata reyes	<i>P.</i> v. 1317
Triunfo	<i>In.</i> v. 1933
Trogo Pompeyo (cita sueño)	I, 202
Troya	<i>E.</i> v. 2630
Tuerto- Caballo (sátira)	I, 156
Tuerto- Reino de los ciegos	III, 69
Túnez- Batalla de	III, 52.
Universidad (de amor)	I, 47
Untar- Pálida- Bruja (juego de palabras)	III, 77
Urna breve- Arena oculta	<i>E.</i> v. 2327
Urnas doradas (lenguaje gongorino)	II, 87
Urriés, Antonio de, señor de Nisano	II, 1
Vago	IV, 62
Vaina	<i>E.</i> v. 1454
Valonas	<i>E.</i> v. 1662
Valor- Hablar	<i>In.</i> v. 98
Vapor caliente- Coraje	<i>P.</i> v. 1491
Vapores- Conciliación del sueño	I, 165
Vaso (barco)	I, 72 y IV, 44
Vela	<i>D.</i> v. 2156
Velo negro- Noche oscura	<i>In.</i> v. 16
Velón	I, 16
Ventero	<i>E.</i> v. 1421
Ventero- Con el ventero (expresión)	<i>E.</i> v. 1390
Venus (hija de Júpiter y Dión)	III, 23
Venus (hija del mar-Neptuno)	III, 22

Venus (tres Venus según Tulio)	III, 21
Venus- Fría- Húmeda- Fecundidad	III, 34
Venus- Hesperus (según Virgilio)	III, 28
Venus-hija infernal de Ceres	<i>P.</i> v. 1329
Venus-Lucero- Movimiento (según Pitágoras y Plinio)	III, 31
Venus- Lucero	III, 26
Venus- Movimiento (según Timeo)	III, 29
Venus- Movimiento (según Ptolomeo)	III, 32
Venus- Palas- Apolo (metáforas gongorinas)	III, 89
Ves	<i>E.</i> v. 951
Vestir de prieto	<i>E.</i> v. 891
Vestir pluma	III, 146
Vía	<i>E.</i> v. 2705 y 3040
Víctores	I, 322
Victorino, Hugo	PR., 6
Vidro	III, 117 y IV, 21
Viento fuerte (cita)	I, 92
Viento- Sustancia corpórea (cita de Aristóteles)	I, 83
Vientos- Clasificación	I, 116
Vientos Tracios (cita de Horacio)	I, 132
Viota y Suelves, Jaime Juan	PR., 13
Virgilio (cita fábula Minotauro)	II, 21
Virgilio (cita sueño-muerte)	I, 177
Virgilio- <i>Eneida</i> (traducción de un pasaje)	I, 138
Visos	PR., 10
Vitrubio (cita reloj de agua)	I, 244
Vives, Ludovico (cita dinero-males)	I, 303
Vivir libre- Rústicas montañas	<i>P.</i> v. 1665
Vuecelencia	<i>E.</i> v. 966
Vuelo personajes (apariencia)	II, 130
Vuesarcedes	<i>E.</i> v. 1948
Vueseñoría	<i>In.</i> v. 1041
Vulgar accidente	<i>D.</i> v. 112

Vulgo murmurador- Monstruo ¹⁹	IV, 17
Vuscé	<i>E. v.</i> 533
Yedra (cita de Tertuliano)	IV, 4
Yerros (juego de palabras)	I, 235 y IV, 26
Y- Ni (conjunción)	I, 309
Zamorano (cita relojes)	I, 248
Zamorano (cita viento)	I, 94
Zaragoza- Coso- Ebro (Localismo)	<i>In. v.</i> 171-175
Zarza- Tomar la zarza (expresión)	I, 149
Zurita (cita de los <i>Anales</i>)	I, 235

¹⁹ Véase también Momo- Murmuradores.

A) ESTUDIO GENERAL DEL AUTOR Y SU OBRA

1) Desenmarañando la gran confusión sobre la autoría

El estudio de la *Navidad de Zaragoza* ha de centrarse en la relación de noticias biográficas sobre su autor, Matías de Aguirre, tarea nada fácil, si tenemos en cuenta la gran confusión presente en la atribución de la autoría de esta obra, que ha oscilado desde el siglo XVII hasta nuestros días entre dos hombres, padre e hijo: Matías de Aguirre y Sebastián y Matías de Aguirre del Pozo y Felices.

Las primeras referencias bibliográficas a esta obra y a su autor son las de Nicolás Antonio y Latassa, quienes inician una serie de errores que se van a perpetuar en toda la bibliografía secundaria posterior. Para el primero, el autor, tal y como aparece en todas las portadas de la única edición de la *Navidad de Zaragoza* conservadas¹, es Matías de Aguirre del Pozo y Felices aunque, curiosamente, señala como año de publicación de esta obra 1634. En algunas de las portadas de los ejemplares no resulta claramente legible si el número de la fecha es un tres o un cinco, lo que pudo llevar a error a Nicolás Antonio, pues, tal y como consta en los preliminares, la aprobación está firmada por Juan Lorenzo Ybáñez de Aoiz en Zaragoza en mayo de 1654. Parece claro que para la realización de su *Biblioteca Hispana Nova*², debió de consultar solamente la portada de algunos ejemplares en los que el número está borroso o en los que el pie de imprenta está cortado, lo que le llevó a situar la fecha de primera aparición de la obra en 1634.

El error se acrecienta aún más en años sucesivos cuando Latassa, en su *Biblioteca nueva de autores aragoneses* de 1799³ atribuye la obra a un bilbilitano nacido a finales del siglo XVI llamado Matías de Aguirre y Sebastián, quien la habría publicado en 1634. El hijo, Matías de Aguirre del Pozo y Felices (1633-1670), habría sido el autor de otra obra titulada *Consuelo de pobres* (1664):

Aguirre y Sebastián (D. Matías I de).-- Nació en Calatayud a fines del siglo XVI. Fue hijo de Francisco y de D.^a María Ángel Sebastián. Casó con Petronila del Pozo. Escribió: Natividades de Zaragoza

¹ Véase el apartado correspondiente a la localización de ejemplares previo a la edición del texto.

² Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispaniorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIX floruerunt Notitia*, edición facsímil, Madrid, Visor Libros, 1996, vol. 2, p. 113.

³ Félix de Latassa, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses...*, *op. cit.*, s.v. Mathías de Aguirre y Mathías de Aguirre del Pozo & Felices. Transcribo modernizando la acentuación.

repartidas en cuatro noches. Dedicadas, la 1.^a, á D. Jaime Juan Biota y Suelves.- La 2.^a á D. Antonio de Urriés, Señor de Nisano.- La 3.^a a D. Francisco Antonio de Sayas, Pedroso y Zapata, Caballerizo de S. M. y Comisario general del Reino de Aragón, y la 4.^a a D. Antonio Pérez de Pomar, Liñán, Fernández de Heredia, Barón de Sigüés y Mayorazgo del Conde de Contamina. En Zaragoza por Juan de Ibar, 1634, en 4.º de 389 páginas. *Obra rara.

Aguirre del Pozo y Felices (D. Matías II de).-- Hijo de D. Matías I {i. e., Matías de Aguirre y Sebastián} y D.^a Petronila del Pozo: nació en Calatayud en 19 de Noviembre de 1633. Casó en Huesca con D.^a Vincencia de Assín y Viota, hija del Doctor D. Gerónimo y D.^a Maria Ana. En 4 de Marzo de 1660 murió la mencionada D.^a Vincencia y D. Matías se dedicó al estado eclesiástico. Obtuvo la Dignidad de Arcediano Coadjutor de las valles de la dicha ciudad de Huesca el 20 de Octubre de 1664. Murió en Pamplona en 1670. Escribió: *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, en que se prueba la escelencia de la limosna. En Huesca, 1664.-- Barcelona, 1704, en 4.º *Obra rara.

Además, Latassa añade otra variante: titula la obra *Natividades de Zaragoza*, posiblemente un error inconsciente, ya que en ningún ejemplar aparece ese título. A partir de esta confusión en el título se producirá en autores posteriores una gran cantidad de oscilaciones entre *Navidades* y *Natividades*, en lugar del original *Navidad de Zaragoza*. Todos los demás datos biográficos ofrecidos sobre ambos autores se toman como válidos en la bibliografía posterior y esto posiblemente se deba a que, como he tenido ocasión de comprobar,⁴ a excepción de la atribución de la obra, el resto de los datos biográficos que ofrece son exactos. A partir de aquí la opción común será señalar la autoría de Matías de Aguirre y Sebastián, aunque oscilen las fechas y el título.

Intentando desenmarañar esta reiterada confusión procedí a la consulta de otros catálogos bibliográficos de siglos posteriores. El siguiente testimonio es el de La Barrera y Leirado,⁵ que da la clave para localizar el error cuando señala:

Matías de Aguirre y Sebastián nace a finales del XVI. Hijo de Francisco y M.^a Ángel Sebastián. [...] Casado con Petronila del Pozo de cuyo enlace nació el 19 de noviembre de 1633 don Matías de

⁴ Véase más adelante en el apartado dedicado la solución del problema bibliográfico los documentos históricos localizados que corroboran la validez de las afirmaciones de Latassa.

⁵ Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, s.v. Matías de Aguirre.

Aguirre del Pozo y Felices, que fue doctor en Teología, arcediano de Huesca, misionero y autor de una obrita denominada *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664-1704) y a quien don Nicolás Antonio confunde con su padre, atribuyéndole las obras de ingenio que éste compuso y publicó. Inclinado, pues, don Matías de Aguirre y Sebastián al estudio y cultivo de las bellas letras, escribió algunas poesías líricas y comedias, insertando cuatro de ellas en su curioso libro *Natividades de Zaragoza*, que imprimió allí, año de 1634.

Nos plantea aquí este autor cuestiones biográficas que deben ser tenidas muy en cuenta a la hora de dilucidar la autoría y la fecha de aparición de la obra. Nicolás Antonio cita tanto a Matías de Aguirre (suponemos que se trata del padre, Matías de Aguirre y Sebastián) como al hijo, Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Efectivamente, como señala La Barrera y Leirado, Nicolás Antonio confunde al hijo con el padre y así le atribuye tanto datos biográficos como la obra *Consuelo de pobres* a Matías de Aguirre, mientras que de Matías de Aguirre del Pozo y Felices tan solo dice que fue un aragonés que escribió la *Navidad de Zaragoza repartida en quatro noches* publicada en 1634. En mi opinión se trata todo de una maraña de datos mal interpretados a partir de Nicolás Antonio y, después, Latassa. Está claro que solo conservamos una edición de la *Navidad*, cuyo autor es Matías de Aguirre del Pozo y Felices, impresa en 1654 y no en 1634 (fecha que se considera por un error de lectura de la portada y que se da por buena a partir de Latassa). Por tanto, si la fecha es 1654 el autor ha de ser Matías de Aguirre del Pozo y Felices y no su padre (que fallece según La Barrera y Leirado en torno a 1647), al que se le atribuye la autoría solamente porque al considerar la fecha de 1634 es imposible que el autor fuera el hijo, nacido en 1633.

Por otro lado, hay que tener en cuenta el hecho de que Nicolás Antonio no hace sino reproducir los datos biográficos que aparecen en la portada del *Consuelo de pobres y remedio de ricos*.⁶ En los ejemplares de esta obra conservados en la Biblioteca Nacional el nombre del autor, tal y como firma en la *Protestación* y en las palabras que dirige *Al lector*, es simplemente Mathías de Aguirre, “Arcediano de las Valles en la Iglesia Catedral de Huesca, Rector de su Ilustre Universidad y Doctor

⁶ Tanto la edición de 1664 como la de 1677 aparecen firmadas por Matías de Aguirre en todos los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid (signaturas U/3823, 2/34322, 3/64360 y 3/3355). Sin embargo, es curioso encontrar en el catálogo bibliográfico que el autor de esos mismos ejemplares es Matías de Aguirre del Pozo y Felices, apellidos que no aparecen por ninguna parte.

en ella de la Sagrada Theología”. Curiosamente, variando el orden de estos datos y poniéndolos en latín obtenemos la cita de Nicolás Antonio.

Bartolomé J. Gallardo,⁷ tres años después de La Barrera, trata de evitar la confusión existente en el nombre del autor englobando bajo el nombre de Matías de Aguirre (sin especificar más apellidos) tanto la *Navidad* como el *Consuelo*.

A comienzos del siglo XX encontramos, siguiendo la estela de Latassa, a Cejador y Frauca,⁸ quien distingue a Matías de Aguirre y Sebastián, autor de *Natividades de Zaragoza* (1634), y a Matías de Aguirre del Pozo y Felizes, autor del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664).

No obstante, en los albores del siglo, otros autores trataron de aportar luz sobre las cuestiones de la autoría y la datación. El primero, en 1925, fue Jiménez Catalán⁹ en su *Tipografía zaragozana del siglo XVII*, donde señala el inicio de la actividad como impresor de Juan de Ybar en el año 1634, justamente con la impresión de la *Navidad de Zaragoza*.¹⁰ Intenta el autor después explicar esta fecha, alegando que Nicolás Antonio introduce datos que llevan a confusión al atribuir la obra a Matías de Aguirre del Pozo y Felizes:¹¹

No sé explicarme la razón que hubo para suplantar el nombre de su autor verdadero en esta segunda edición ni cómo citando Nicolás Antonio la de 1634 se la atribuye a Matías de Aguirre del Pozo y Felizes que nació, según Latassa, en 1633.

Jiménez Catalán yerra al dar como válida la fecha de 1634, la misma que, por otro lado, acepta Nicolás Antonio y, por tanto, lleva razón al afirmar que es muy extraño que este atribuya la obra a del Pozo y Felizes, que solo contaría con un año de edad en esa fecha. No obstante, ya vimos que lo que sucede es que Nicolás Antonio confunde al hijo con el padre, Matías de Aguirre, al que asigna los datos

⁷ Bartolomé José Gallardo y Blanco, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vol., Madrid, 1863-1889. Reimpresión de 1968, s.v. Matías de Aguirre.

⁸ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

⁹ Manuel Jiménez Catalán, *Tipografía zaragozana del siglo XVII*, Madrid, 1925.

¹⁰ Juan Delgado Casado en su *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)* (Madrid, Arco-Libros, 1992, s.v. Ibar, Juan de, nº 412) mantiene la opinión de Jiménez Catalán de situar el inicio de las actividades de la imprenta de Ibar en 1634: “Instalado en la calle de la Cuchillería, su primer trabajo parece que es *Navidades de Zaragoza* (1634) de Matías de Aguirre”.

¹¹ *Op.cit.* s.v. Juan Ybar.

biográficos de este. La confusión de Jiménez Catalán, quien a buen seguro no consulta ninguno de los ejemplares conservados de la *Navidad de Zaragoza*, es tal que le lleva a considerar que en lugar de una deben ser dos las ediciones. La primera, de 1634, cuyo autor sería Matías de Aguirre y Sebastián, y una segunda, falsamente atribuida a Matías de Aguirre del Pozo y Felices.¹²

En 1929 aparece el único de los artículos dedicados exclusivamente a Matías de Aguirre y la obra que nos ocupa: el del alemán Hans Hansen.¹³ Este autor es el que más contundentemente afirma la tesis de que tanto la *Navidad* (1654) como el *Consuelo* (1664) son obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices:

[...] El libro fue impreso en 1654. [...] La aceptación equivocada, de que el año de impresión es 1634, se explica porque en la portada la cifra 5 del número que indica el año no está clara, como también afirmó Salvá¹⁴. El título de la obra y el nombre del autor se dan equivocadamente, y es precisamente esta variación de Latassa, la que se extiende por toda la bibliografía. Latassa habla de *Natividades* y nombra al escritor como D. Matías de Aguirre y Sebastián, sobre cuya vida informa ampliamente (nacido a finales del siglo XVI y fallecido en 1647). Señala igualmente a D. Matías del Pozo y Felices, hijo de tal, nacido en Calatayud el 19 de noviembre de 1633, quien vivió en Zaragoza durante una larga temporada hasta la muerte de su esposa, momento tras el cual inicia una vida sacerdotal en Huesca. En la ciudad oscense se doctora en la Universidad, se hace rector de la misma, y muere en 1670. Este es el autor de *Consuelo de pobres y remedio de ricos*. Latassa polemiza contra Nicolás Antonio, quien asigna a D. Matías de Aguirre del Pozo y Felices el libro *Navidad*, el cual escribió en 1634, un año después de su nacimiento. La *Navidad*, indudablemente, fue impresa por primera y única vez en 1654. A pesar de su seguridad, Latassa debió cometer algún error. Por ello,

¹² La estudiosa de la imprenta en Aragón, Esperanza Velasco de la Peña (*Impresores y libreros en Zaragoza 1600-1650*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998, p. 117, nota al pie 634), ha señalado el error de Jiménez Catalán en relación a la primera impresión de Juan de Ibar: “Jiménez Catalán, citando a su vez a Latassa, sitúa los comienzos de este impresor en 1634 con la obra *Navidades de Zaragoza*, de Matías de Aguirre. Se da la circunstancia que en 1654 Ibar imprime una obra de igual título y autor. Comparando las dedicatorias de los dos libros observamos que, aun con diferencia de veinte años, van dirigidas a las mismas personas y que además estas son personajes de la segunda mitad del siglo XVII. Por lo cual la fecha de 1634 tiene que ser fruto de un lapsus o un error de imprenta de la obra de Latassa.”

¹³ Hans Hansen, “Matías de Aguirre und seine *Navidad de Zaragoza*” en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLIX (1929), pp. 50-70. Las citas son una traducción del artículo original que se encuentra escrito en alemán. La cita incluida corresponde a las páginas 53 y 54 del artículo original.

¹⁴ Hansen (*ibid.*, pp. 52-53) señala que, además de los autores ya citados (Nicolás Antonio, Latassa, La Barrera y Gallardo), hablan de Matías de Aguirre y la *Navidad*: Salvá (*Catálogo de la biblioteca Salvá*, Valencia, 1872), Restori (*Studi di Filologia Romanza*, 1893) y Schaeffer (*Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890). Este último sigue a La Barrera y, por tanto a Nicolás Antonio y Latassa. Salvá y Restori hablan de dos ediciones, una en 1634 y otra en 1654. Además de estos, señala a Ad. Wolf, cuya cita, en un volumen del que no da el título completo, como las de Restori y Schaeffer, no he podido consultar de primera mano.

sus trabajos biográficos serán carentes de valor.¹⁵ [...] Al final surge aún una sospecha: ¿no sería posible que el escritor de *Consuelo de pobres* y el autor de nuestra obra fueran la misma persona? Entonces el trabajo de Latassa acerca de su Matías II, de Aguirre del Pozo y Felices, también tiene importancia sobresaliente para nuestro poeta. La única fecha segura que podría tener sentido es la del nacimiento y permanencia en Zaragoza. El poeta Aguirre habría tenido que escribir su obra famosa *Navidad* con menos de 21 años y 10 años más tarde *Consuelo de Pobres*.

Esta afirmación categórica de una única autoría, la de del Pozo y Felices, para las dos obras es la más fidedigna, pero, sin embargo, muchos estudios parciales posteriores sobre estos autores no continúan esta hipótesis del alemán, quizá por desconocimiento de su artículo.

Un año después, Herrero-García¹⁶ apunta como fecha de aparición de la *Navidad de Zaragoza* 1654, obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. No señala de dónde obtiene la información, pero seguramente maneja directamente alguno de los ejemplares conservados de la obra. El argumento principal para su hipótesis es una cita literal de Góngora que se incluye en la página 21 de la *Navidad*. Aguirre se enmarca en el grupo de los poetas gongorinos y el gusto por este autor se hace presente en esas páginas. La influencia de Góngora en la *Navidad de Zaragoza* ha sido ya señalada, además de por Herrero-García, por Aurora Egido,¹⁷ quien también destaca las deudas gongorinas en la introducción a las *Rimas* de Juan de Moncayo. La utilización de la edición de Salcedo Coronel por parte de Matías de Aguirre es un dato fundamental para determinar indiscutiblemente la fecha de la primera edición de la *Navidad* en 1654, ya que la edición de Salcedo, según información de primera mano de Aurora Egido,¹⁸ es de 1645.¹⁹

Todas estas afirmaciones nos permiten ver cómo es esencial para el estudio de la autoría consultar directamente la obra de primera mano y no solo citarla a través de testimonios indirectos. Caso contrario a los anteriores que acabamos de ver

¹⁵ Discrepo de esta afirmación del alemán ya que, como he destacado anteriormente, el resto de los datos biográficos dados por Latassa son exactos, como tendremos más adelante ocasión de comprobar.

¹⁶ Herrero-García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930, p. 224 y ss.

¹⁷ Juan de Moncayo, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. XXVIII.

¹⁸ Toda esta información procede de material inédito de la tesis doctoral de Aurora Egido titulada *Poesía aragonesa del siglo XVII* y que con amable gentileza me ha cedido su autora para esta investigación.

¹⁹ Además esto prueba, como veremos con más atención en las próximas páginas, que nunca pudo existir una primera edición de la *Navidad* en 1634.

es el de Ricardo del Arco, que sigue básicamente a Latassa, y cita a Matías de Aguirre y Sebastián como autor de *Natividades de Zaragoza* de 1634, en dos de sus estudios clave de 1934 y 1950.²⁰ Sin embargo, y en lo que supone una contradicción con este dato, incluye a Aguirre en el contexto de otros contemporáneos de la Academia del Conde de Lemos²¹ y del entorno cultural de los años cincuenta, como Moncayo y los hermanos Ibáñez de Aoiz, o de personajes vinculados a la catedral y a la Universidad de Huesca, como Fray José Abad. Lo sitúa en ese marco del ecuador del siglo gracias, fundamentalmente, a la información que dejan traslucir ciertos vejámenes, como el recogido por Latassa en sus *Memorias literarias de Aragón*.²²

La confusión en las fechas y la consideración de una segunda edición (introducida en buena parte por Jiménez Catalán) quizá influya en Palau y Dulcet.²³ Este señala en su entrada nº 3938 a Matías de Aguirre (no especifica el segundo apellido) como autor del *Consuelo de pobres*, cuya primera edición aparece en Huesca, en la imprenta de Francisco Larumbe en 1664. Se supone que el autor del *Consuelo* es Matías de Aguirre del Pozo y Felizes,²⁴ que es para Palau el mismo escritor de la *Navidad de Çaragoça* de 1654. Corrige el año pero, sin embargo, anota que el verdadero autor de esta obra es Matías de Aguirre y Sebastián, lo cual es, como venimos viendo a lo largo de estas páginas, imposible a fecha de 1654.

²⁰ Ricardo del Arco, *La erudición aragonesa en el s. XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, CSIC, 1934, p. 160 y *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Juan Fco. Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950.

²¹ Las figuras destacadas en esta academia lo serían también de la del Conde de Aranda, que desarrollaría sus actividades por las mismas fechas que la del Conde de Lemos: la década de los cincuenta. *Vid.* Ricardo del Arco, *La erudición española...*, *ibid.*, 1950, p. 56.

²² Ese vejamen es uno de los escasos testimonios que se conservan sobre la academia del Conde de Aranda: “Fuera de alusiones fugaces, tal vez tomadas de la misma fuente, lo único que se sabe de esta academia es lo que dice Latassa acerca de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. [...] En este vejamen el fiscal era Navarro. Permanece inédito, sin haber podido localizarse este vejamen.” (José Sánchez, *Las academias literarias españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 282-283). Ricardo del Arco en su *Erudición española* (*op. cit.*, p. 56) se lamenta de que Latassa solo citase y no copiase en sus *Memorias literarias de Aragón* dicho vejamen que en otro tiempo se conservaba en la librería del canónigo de Zaragoza Manuel Turmo, en un tomo titulado *Miscelánea de diversos tratados*. En ese vejamen se satirizaba a poetas coetáneos a nuestro autor, tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante, como el Marqués de San Felices, Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, Francisco de la Torre, Alberto Díez de Foncalda, el licenciado Lacabra y Jorge Laborda entre otros.

²³ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, *op. cit.*, entradas nº 3938 y 3982.

²⁴ En el libro aparece Matías de Aguirre del Pozo y Felizas, lo cual parece ser una errata evidente. El hecho de que Palau señale como autor del *Consuelo* a Matías de Aguirre parece tener su explicación en la portada de algunos de los ejemplares de ambas ediciones.

Además del testimonio de Ricardo del Arco, en los años 50, concretamente en 1953, Joaquín del Val²⁵ recoge los estudios anteriores y consulta algunos de los ejemplares de la *Navidad* para ofrecer uno de los testimonios modernos más fidedignos sobre Matías de Aguirre y la obra que nos ocupa:

Terminaremos este grupo de libros navideños citando la *Navidad de Zaragoza repartida en cuatro noches*, que publicó en aquella ciudad, en 1654, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, aunque es obra de mucho menos mérito. [...] El autor dice al comienzo de su obra que “tenían convenido cuatro caballeros de Zaragoza regocijar las fiestas de Navidad con algunas sutilezas del ingenio, con diferencias de instrumentos músicos”. [...] A las reuniones acuden otras damas y caballeros que recitan poesías satíricas y acrósticos; proponen enigmas y representan una comedia cada noche. [...] Hay algunas disertaciones, como la que se hace sobre el sueño, y la descripción de una mascarada sobre la historia del rey Minos, pero sólo se intercala una novela corta en este libro, titulada *Riesgo del mar y de amar*, de tipo cortesano con los amores de Alexandro y Florinda y los de Leonardo y Laura, a la que raptó de un convento. Después de algunas aventuras en Zaragoza, Lisboa, Sevilla y otras ciudades, terminan casándose. Esta novelita fue reimpressa sin indicar su autor con las de Mariana de Carvajal en la edición de 1728.²⁶

De todos estos testimonios vistos hasta el momento se hace eco Simón Díaz, cuya *Bibliografía* es el punto de partida tanto para la localización de los ejemplares como de algunos de los datos biográficos. Simón Díaz²⁷ atribuye la obra a Matías de Aguirre del Pozo y Sebastián del que tan solo dice que nació en Calatayud a finales del siglo XVI. No obstante, cita al hijo de este, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, del que da bastantes más datos biográficos y al que atribuye la obra *Consuelo de pobres y remedio de ricos*. De este último afirma que es hijo de Matías de Aguirre del Pozo y Sebastián, nacido también en Calatayud, eclesiástico desde

²⁵ Joaquín del Val, “Novelas de Carnaval y de Navidad” en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Guillermo Díaz-Plaja (dir.), Barcelona, Barna, 1953, pp. LXVII- LXX.

²⁶ Esta información resulta también fundamental para la datación de la obra. Una explicación posible a que la obra fuese publicada junto a la de Mariana de Carvajal (aparecida por primera vez en 1663) podría ser el gran número de coincidencias, ya visibles desde el título, tanto en el tema como en la forma de composición, como estudia muy bien Ruth Cubillo Paniagua en su tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por M^a José Vega Ramos titulada *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las “Navidades de Madrid y Noches Entretenidas” de Mariana de Carvajal*, Barcelona, 2002. Estas similitudes parecen corroborar el hecho de que su autora leyese la *Navidad* (compuesta, por tanto, en 1654).

²⁷ José Simón Díaz, *op.cit.*, entradas n^o 2915 y 2916. Igualmente en su *Bibliografía regional y local de España. I. Impresos localizados (s. XV-XVII)*, Madrid, CSIC, 1976.

1660, Arcediano de la Catedral de Huesca y Rector de la Universidad de la misma ciudad. Murió en Pamplona en 1670.

En todo ello aparece una confusión evidente y es que el autor al que Simón Díaz atribuye la obra no es el mismo que aparece en portada de las ediciones conservadas. Se plantea entonces otro posible error: Matías de Aguirre padre se apellida Matías de Aguirre y Sebastián, y no del Pozo y Sebastián. Simón Díaz los confunde de nuevo, puesto que el apellido del Pozo correspondería únicamente al hijo, ya que Matías de Aguirre y Sebastián, según nos dice Latassa,²⁸ se casó con Petronila del Pozo, de cuyo matrimonio nacería Matías de Aguirre, este sí, del Pozo y Felizes. Igualmente, y siguiendo los testimonios de Jiménez Catalán y de Gallardo, Simón Díaz considera también la existencia de dos ediciones de la *Navidad de Zaragoza*. En la entrada nº 2915, siguiendo a Nicolás Antonio, señala la edición de 1634 de la obra titulada *Navidades de Zaragoza*, impresa por Juan de Ibar en cuarto y que cuenta con 398 páginas.²⁹ A continuación, en la entrada nº 2916 señala la edición titulada *Navidad de Zaragoza* (en lugar de *Navidades*), impresa por Juan de Ybar en 1654 y cuyo número de páginas es 390.³⁰ De esta edición da una descripción detallada del contenido que coincide perfectamente con los ejemplares que he manejado.

El dato revelador para esclarecer tal maraña de datos confusos en torno a la obra que nos concierne es el dado por José Manuel Blecua, quien, además de conocer la bibliografía secundaria, maneja la edición de la *Navidad*. De la misma opinión que Gallardo, y casi un siglo después es quizá, en mi opinión, el autor español (aparte del estudioso alemán Hansen) que más claridad aporta a estas cuestiones de la autoría. En su *Poesía aragonesa del barroco*³¹ señala a Matías de Aguirre del Pozo y Felices como autor de la *Navidad de Zaragoza* y de “un libro curioso, y ya raro, titulado *Consuelo de pobres y remedio de ricos*”. No obstante,

²⁸ *Op. cit.*, s.v. Mathías de Aguirre y Mathías de Aguirre del Pozo & Felizes.

²⁹ Desconozco de dónde puede sacar el dato del número de páginas ya que ni Nicolás Antonio ofrece esa información ni se conserva ningún ejemplar de esa supuesta edición inexistente. Los ejemplares conservados de la *Navidad* de 1654 tienen, según la numeración de los mismos, con 390 páginas aunque es un número erróneo, ya que se producen una serie de erratas en la paginación en todos los ejemplares manejados.

³⁰ Este es el número de páginas de los ejemplares consultados tanto en la Biblioteca Nacional como en la María Moliner de Zaragoza. Sin embargo, hay que señalar que el número de páginas es mayor, ya que se produce un error en la paginación en todos los ejemplares: de la página 352 se pasa nuevamente a la 345 y de ahí se continúa numerando hasta el final. Habría, por tanto que sumar diez páginas más, con lo que el volumen cuenta en realidad con 400 páginas y no con 390.

³¹ Blecua, José Manuel, *La poesía aragonesa del Barroco*, *op. cit.*, p. 223.

una vez más, la confusión que planea sobre este autor y su obra se hace presente, puesto que Blecua traslada la “rareza” de la *Navidad* (libro curioso del que apenas se han encontrado ejemplares de una única edición) al *Consuelo* (obra que, por el contrario, cuenta con varias ediciones³² y con unos veinte ejemplares). Esta confusión en torno a la “rareza” de los libros la toma Blecua de Latassa, ya que este, en su *Biblioteca*, señala que el *Consuelo* de Matías de Aguirre del Pozo y Felizes es una “obra rara”, como vimos con anterioridad.³³

Quien mejor ha puesto de manifiesto los numerosos errores arrastrados por la tradición crítica ha sido Aurora Egido. En su Introducción a las *Rimas* de Juan de Moncayo, poeta contemporáneo, afirma que existen dos ediciones de la *Navidad de Zaragoza* (1634-1654), pero que “hoy sólo se conoce la segunda edición”.³⁴ De haber sido publicada una edición en 1634, sería un dato muy relevante para justificar el marco previo de imitación gongorina que luego seguirán otros poetas aragoneses como Miguel de Dicastillo.³⁵ El poema incluido en la *Noche Tercera* de la *Navidad*

³² Esta obra cuenta con varias ediciones, según Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura..., op. cit.*, entradas nº 2908-2912). La primera de 1664, impresa en Huesca por Juan Francisco Larumbe, dedicada a D. Guillén de Moncada, Marqués de Aytona, con aprobación de D. Martín Alfonso y censura de Fray Joseph Abad. Una segunda de 1677, que sería póstuma, impresa en Madrid por Antonio Gonçalves de Reyes. Una tercera en 1695, que vería la luz en Huesca en la imprenta de Antonio Lafuente, y una última edición de 1704 de la imprenta de Jaume Suriá aparecida en Barcelona. De todas las ediciones, salvo de la de 1695, se conservan en la actualidad numerosos ejemplares en ciudades como Madrid (Biblioteca Nacional y Biblioteca Histórica de la Complutense), Barcelona (Biblioteca Universitaria), Granada (Biblioteca Central Universitaria) o Burgos (Biblioteca Pública del Estado), entre muchas otras. En Zaragoza se conserva solo un ejemplar sin portada, supuestamente de la edición de Larumbe de 1664 en el Palacio Arzobispal con signatura B-103. Podría haber más ediciones además de las aquí señaladas ya que el nombre que aparece en portada de algunos de los ejemplares del mismo año es distinto, según muestra la consulta del Catálogo del Patrimonio Bibliográfico y además, existen algunos ejemplares pertenecientes a bibliotecas privadas de los que no poseemos información. Así, en portada de la edición de Larumbe de 1664 conservada en la Biblioteca Privada de La Rioja y la Biblioteca Nacional de Madrid aparece el nombre de Matías de Aguirre del Pozo y Felizes. Sin embargo, la edición del mismo año y mismo impresor, en los ejemplares de Granada, Palma de Mallorca, Santiago de Compostela y Guipúzcoa presenta tan solo la firma de Matías de Aguirre. Lo mismo sucede con la edición de 1704, en los ejemplares de Barcelona y Toledo, también firmados por Matías de Aguirre. No obstante, aunque los catálogos de las bibliotecas muestran el nombre del autor, en muchas ocasiones lo hacen sin consultar la portada ya que esta se ha perdido, como sucede con el ejemplar conservado en bastante mal estado en el Palacio Arzobispal de Zaragoza.

³³ Nótese que la “rareza” se la atribuye Latassa tanto a la *Navidad* como al *Consuelo* (cfr. pág. 4 de este mismo estudio de la obra y la autoría).

³⁴ *Op. cit.*, nota al pie 56. Véase más arriba las afirmaciones sobre las dos ediciones a propósito de las deudas gongorinas en la cita de la página 21 de la *Navidad* señaladas por Herrero-García. También mantiene la misma opinión en el estudio que realiza para la *Enciclopedia temática de Aragón (Capítulo V, Zaragoza, Moncayo, 1988, p 187)*: “[...] hemos de recordar a Matías de Aguirre Sebastián, el joven poeta gongorino, que sacó a la luz sus *Navidades de Zaragoza, repartidas en cuatro noches* (Zaragoza, 1654. Latassa cita una edición de 1634 que desconocemos)”.

³⁵ Esta es la opinión de Aurora Egido en el estudio preliminar de la edición facsímil de la obra de Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, op. cit.*, pp. 39-41.

titulado *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza con ocasión del contagio* evidencia el gongorismo presente en Aragón, a todas luces lógico en 1654, fecha real de aparición de la obra de Aguirre. De todo ello se deduce, tomando como referencia el verdadero carácter autobiográfico del poema,³⁶ que no pudo existir la supuesta edición de 1634. La silva de Aguirre se refiere a la epidemia de peste que sufrió Zaragoza en los años 1651-1652, según testifican algunos documentos originales de la época.³⁷ La expansión epidémica va de 1647, fecha en la que aparece documentada por primera vez en Valencia, a 1654, año en el que ya se ha extendido hasta los Pirineos. En 1651 llega a Aragón y ataca directamente a Zaragoza en 1652. En 1653 se puede hablar ya de una epidemia generalizada en Aragón.³⁸ Si tomamos los datos autobiográficos como fidedignos, resulta imposible la existencia de una edición de la *Navidad* anterior a la de 1654. Aurora Egido, en trabajos posteriores vuelve sobre las opiniones anteriores para concluir, como el resto de los últimos estudiosos interesados por la *Navidad*, que esta debió aparecer en una única edición en 1654. Llega a estas conclusiones fundamentalmente por un dato relevante ya señalado con anterioridad: la cita literal de Góngora de la página 21 está tomada de la edición de Salcedo Coronel de 1645, lo que prueba irrefutablemente que no existió la supuesta primera edición de 1634.³⁹

En la línea de estas aportaciones y, especialmente, en relación con la epidemia, también podemos obtener información destacada por otros estudiosos sobre el aspecto de la representación de las comedias presentes en la obra de Aguirre. Algunas de las cuatro obras de teatro que incluye la *Navidad* fueron representadas en el corral de comedias de Zaragoza, como también señaló Aurora

³⁶ Aurora Egido en unos lugares señala casi con seguridad el verídico carácter autobiográfico ya que el poema está “salpicado de notas autobiográficas y cotidianas que lo independizan de su fuente”, ya que en las *Soledades* de Góngora el autobiografismo es simplemente un recurso (Estudio introductorio a la obra de Dicastillo, *ibid.*, pp. 40-41). Sin embargo, en otros pone en duda lo auténtico de la autobiografía en este poema ya que podría tratarse simplemente de la imitación de un recurso gongorino: “en Aguirre, el poema, tiene, desde su título y propósito, una técnica autobiográfica, aún en el caso posible de que Aguirre no hubiese salido de Zaragoza nunca huyendo de una peste” (*La poesía aragonesa...*, *op. cit.*, p. 233, nota al pie 77).

³⁷ Uno de los testimonios de primera mano sobre la peste es el de Fray Jerónimo de San José, escritor aragonés que se cartea con Andrés de Uztarroz y en una carta que le envía desde Daroca fechada el 2 de abril de 1652 habla de la peste en Huesca (*apud* Ricardo del Arco, *La erudición española...*, *op. cit.*, vol. II, p. 762).

³⁸ Para todas estas cuestiones de documentación de la epidemia de peste *Vid.* Jesús Maiso González, *La peste aragonesa de 1648 a 1654*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Como en el caso anterior todas estas pruebas irrefutables para demostrar la inexistencia de la primera edición de la *Navidad* proceden de materiales de primera mano para la tesis de Aurora Egido titulada *Poesía aragonesa del siglo XVII*, cedidos por gentileza de la autora, ya que no han sido incluidos en ninguna de sus publicaciones.

Egido.⁴⁰ Igualmente, Vicente González Hernández afirma que las comedias de Matías de Aguirre y Sebastián de la obra *Natividades de Zaragoza*, publicada en 1634 recibieron el aplauso del público en ciudades y villas de otros reinos.⁴¹ Aunque señala el año de 1634 y confunde de nuevo el nombre del autor, no añade ningún dato acerca de en qué fechas concretas pudieron representarse estas comedias en el corral.⁴² Sin embargo, este autor nos ofrece otras aportaciones de interés. Al comienzo del libro dice que la actividad del corral de comedias se inicia en torno a 1584 y que “acontecimientos político militares y la peste en Aragón y Zaragoza fueron motivos extraordinarios que obligaron a clausuras temporales de la Casa de Comedias del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia en los años 1651 y 1652”.⁴³ Así mismo, Canellas López en su relación histórica de la Zaragoza del XVII⁴⁴ señala la importancia del corral de comedias y cómo este se clausuró en varias ocasiones durante el siglo XVII con motivo de la peste.

Partiendo del estudio de las cuatro comedias de Aguirre, José Ángel Sánchez⁴⁵ considera que hacia mediados del XVII el corral de Zaragoza reuniría ya los requisitos necesarios para albergar en su interior un montaje escenográfico tan complejo como es el de la comedia de *El príncipe de su estrella*. No obstante, señala

⁴⁰ Vid. Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 29.

⁴¹ Vicente González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 66-67. Nótese que este autor también confunde el autor, la fecha de publicación y el título, pues sigue el dado por Latassa de *Natividades*.

⁴² Posiblemente estas informaciones se deban a datos extraídos de vejámenes, como el que Jorge Laborda dio en la Academia del Conde de Lemos, que se encontró entre los papeles de Francisco de la Torre y que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano con signatura f. 16r.-19r., según recoge Juan Antonio Yeves en su libro *Manuscritos españoles en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos, vol. II, 1998, nº 456, IV de los “Papeles de La Torre y Sevil”. En ese vejamen se ofrecen algunos relatos, no exentos de ridiculización, de las circunstancias de la representación de estas comedias. He podido consultar la copia de ese vejamen: “[...] De algunas comedias que escribió estrenó la mejor con aplausos de su buena estrella, pues la tuvo tan grande con las mujeres, que cuando todas huyen de las tramoyas de los hombres, andaban perdidas por las suyas; pero lo que más me admira es que en el corral donde están los ejecutores de la justicia cómica, aun estos anduviesen avisados/ ni un silbo hubo que temer,/ que estaban al parecer/ los mosqueteros pagados./ Pero desto no me espanto,/porque la comedia era/ por brava una leonera/ y por la traza un encanto.[...]”. La referencia al estreno con aplausos “de su buena estrella” a buen seguro hace alusión a la comedia titulada *El príncipe de su estrella*.

⁴³ V. González Hernández, *op. cit.*, p. 20. Los datos sobre la representación de las comedias los obtiene muy probablemente de segunda mano, a través de algunos vejámenes como el que se reproduce en la nota al pie anterior. Parece, por ello, deducirse que tales representaciones son tan solo una suposición sin base documental.

⁴⁴ Jesús Canellas López, *Historiografía de Zaragoza*, Zaragoza, IFC, 1977, p. 99. Para mayor información sobre la actividad del corral de comedias zaragozano vid. Ángel San Vicente Pino, *El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega*, Zaragoza, 1972.

⁴⁵ José Ángel Sánchez Ibáñez, *Estudio y Edición de una comedia de Juan de Cabeza. “La Reina más desdichada”*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1995, Microfichas, pp. 63-64.

que el único criterio para saber que, al menos esta, si no fueron las cuatro comedias, se representaron, es la lectura de vejámenes que serían luego trasladados a la bibliografía posterior mediante autores como Lasso de la Vega.⁴⁶ Con el análisis de la circunstancia de la representación teatral, este estudioso llega a una serie de afirmaciones acerca de la *Navidad* y de su autor que pueden servirnos muy bien, llegados a este punto, a modo de conclusión:

Mucho interés por varios conceptos entraña la miscelánea de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, *Navidad de Zaragoza. Repartida en cuatro noches* (Zaragoza, Juan de Ybar, 1654) [...]. La historia del libro está envuelta en una serie de atribuciones erróneas –se atribuye al padre Matías de Aguirre y Sebastián-, cometidas con toda probabilidad a partir de una errata de Nicolás Antonio –o de un cajista- que consigna 1634 por 1654, con las subsiguientes malas interpretaciones a que ha dado lugar el respeto desmedido de la primera fecha. Nadie ha visto tal edición de 1634 y parece tratarse, en fin, de un fantasma bibliográfico. [...] las comedias fueron unos *juvenilia* del por aquellas fechas veinteañero Matías de Aguirre hijo.

En definitiva, y a pesar de todas las confusiones originadas en el transcurso de tres siglos, parece que en la actualidad está bastante claro que la obra que es objeto de edición y estudio en la presente tesis doctoral apareció por primera vez en 1654 llevando por título *Navidad de Zaragoza*, tal y como rezan las portadas de los ejemplares hoy conservados, y que es obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en Calatayud,⁴⁷ quien pasó su juventud en Zaragoza, de la que salió, quizá con motivo de la peste, para ir a Huesca, ciudad en la que se casó y en la que tomó los hábitos tras el fallecimiento de su esposa, y en cuya Universidad desempeñó cargos importantes, como la figura de rector que encarnó en su persona en 1664, año en el que también publicó otra obra de cariz totalmente diverso a la *Navidad* titulada *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, como pasaremos a comprobar documentalmente a continuación.

⁴⁶ Vid. Ángel Lasso de la Vega, *Autores aragoneses del teatro antiguo español*, Zaragoza, Librería General (La Cadiera, XXXVI), 1951. Cita el mismo vejamen que reproduce La Barrera (*vid. supra*).

⁴⁷ Todas estas conclusiones sobre la autoría del autor bilbilitano son recogidas ya de modo indiscutible en la biografía de autores ilustres de Calatayud en la página web del Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico: www.cebilbilitanos.com/autores/aguirre.htm.

2) La solución de un error bibliográfico

La tesis de una única autoría, la de Matías de Aguirre del Pozo y Felices para la *Navidad* y para el *Consuelo* ya es admitida en la actualidad como la única hipótesis plausible, máxime si, dejando de lado otras teorías (confusiones las más veces) vertidas en la bibliografía secundaria, acudimos directamente a las fuentes, tanto a la propia obra como a los documentos históricos de la época.

Partiendo siempre, como venimos haciendo hasta el momento, de la propia obra literaria y la información que en ella se nos ofrece, especialmente en la portada y en los preliminares, observamos que en la portada aparece claramente como autor Matías de Aguirre del Pozo y Felices, si bien la fecha no resulta en algunos los ejemplares del todo legible. No obstante, si analizamos con detalle los preliminares observamos que todas las aprobaciones están firmadas en 1654. Tras la portada lo primero que encontramos es la aprobación del doctor Vicente Antonio Ybañez de Aoyz,⁴⁸ del que se dice que firma dicha aprobación “siendo catedrático de Filosofía y cura de San Gil. Por orden del Ilustre Señor Doctor Diego Jerónimo Sala, Canónigo de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza y Vicario General del Excelentísimo Señor Don Fr. Juan Cebrián, arzobispo de ella”. Latassa⁴⁹ recoge los datos biográficos de algunos de estos personajes los cuales nos permiten arrojar luz sobre la fecha de impresión de la obra.

En primer lugar, de Diego Jerónimo Sala nos dice que desde 1647 fue Vicario General del Arzobispado de Zaragoza.⁵⁰ Precisamente en esa época, fray Juan Cebrián es Arzobispo de Zaragoza, cargo que ejerce desde 1644.⁵¹ Además, Diego Sala es el mismo que firma la aprobación de otras obras de Gracián por las

⁴⁸ Este autor es citado por José Manuel Bleuca junto a otros autores contemporáneos como don Francisco de Sayas que aparecen vinculados a las academias aragonesas de mediados del siglo XVII. Vid. José Manuel Bleuca, “Poesías de Martín Miguel Navarro” en *Archivo de Filología Aragonesa*, I, pp. 217-317.

⁴⁹ “Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz nació en Zaragoza a principios del siglo XVII. Fue hijo de D. Antonio y hermano de D. Juan Lorenzo. Recibió en la Universidad de dicha ciudad el grado de Maestro en artes y el de Doctor en teología. Leyó en ella aquella facultad desde 1648 hasta 1660. Después fue Catedrático de la de Durando de teología, Vicario de la Iglesia parroquial de San Gil de dicha ciudad y Examinador Sinodal de su Arzobispado. [...] Murió el 9 de Diciembre de 1669.” (Latassa, *op. cit.*, s.v. Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz).

⁵⁰ La censura de las *Rimas* de Moncayo (1652) se realiza también por comisión del doctor Jerónimo Sala, Vicario General del arzobispado zaragozano.

⁵¹ Latassa, *ibid.*, s.v. Diego Gerónimo Sala y Juan Cebrián, respectivamente.

mismas fechas, en concreto *El Comulgatorio* (1655) y las dos primeras partes de *El Criticón* (1651 y 1653, respectivamente).⁵²

A continuación, justo antes de la dedicatoria de la *Noche Primera*, encontramos otra aprobación, esta vez de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, hermano del anterior, “por comisión del Ilustrísimo señor Don Pedro Pablo Jiménez de Urrea, Zapata, Fernández de Heredia, Gobernador del Reino de Aragón y su Presidente en él”.⁵³ Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz aparece citado por Latassa junto a otros poetas importantes en la década de los 50 y vinculados a las academias, tanto a la del Conde de Aranda como a la del Conde de Lemos.

Durante el siglo XVII en Aragón proliferaron las academias literarias que originaron numerosos certámenes y justas literarias y que también tuvieron su reflejo en algunas de las misceláneas como la que nos ocupa,⁵⁴ pues son denominadas “novelas de academia” dado que pretenden reflejar la realidad de lo que eran las veladas en las academias existentes a mediados de siglo.⁵⁵

⁵² Vid. Baltasar Gracián, *Obras completas*, *op. cit.*

⁵³ Pedro Pablo Jiménez de Urrea es el VII Conde de Aranda, sucesor en el título de su primo don Antonio, esposo de M^a Luisa de Padilla, tras la muerte de este sin descendencia en 1653, tal y como testifican algunos documentos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (Fondos de la casa de Híjar, signaturas II-61-53 y III-2-6. Para todas estas cuestiones sobre la genealogía de los Condes de Aranda cfr. nota al pie 8 de los preliminares de la edición de la *Navidad*). Su nombre aparece en algunos documentos jurídicos del año 1664 (*Informacion iuridica y foral por los señores doctores Don Iuan Bautista Gomez Raxo...*, *op. cit.* Cfr. también documentos a propósito de la información sobre Antonio de Urriés a quien va dedicada la *Noche Segunda*) en los que se constata que es, en efecto, el Conde de Aranda de la época, fundador de una de las academias literarias más importantes de Zaragoza a mediados del siglo.

⁵⁴ Para todas estas cuestiones *vid.* Aurora Egido, “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del XVII”, *op. cit.* Allí explica cómo en Aragón destacaron algunas academias agrupadas en torno a un noble, como las del Conde de Aranda, el Conde de Andrade o el Conde de Lemos. Estas academias pretendían fomentar la cultura y huir de la ociosidad (recuérdese la academia “Pítima contra la ociosidad” fundada por el Conde de Guimerá en Frescano en 1608) (Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, *op. cit.*, p. 65 y pp. 69-70). Este es precisamente el propósito declarado manifiestamente por Matías de Aguirre en la primera página de la *Navidad*: “Siempre fue el ocio padre de todos los vicios [...] No necesitaba la bizarra y augusta juventud en un tiempo de desterrar al ocio prudente cuando a sus entretenidos certámenes y a sus deleitosos paseos hacía falta el sol”. El influjo de las academias italianas se muestra a través del empleo de un marco narrativo como el del *Decameron* de Boccaccio, según se aprecia en obras misceláneas barrocas del mismo tipo que la que nos ocupa (véase también Aurora Egido, “De las academias a la Academia” en *The Fairest Flower*, Florencia, Presso l’Accademici, 1985).

⁵⁵ Estas consideraciones de King (*op. cit.*, p. 142, nota al pie 37) han hecho considerar misceláneas académicas del tipo de la de Aguirre o de la *Cítara de Apolo* de Ambrosio Bondía como composiciones que realmente se habrían leído en una academia zaragozana llamada “Parnaso en Aragón”. Son precisamente unos versos de la *Noche Segunda* de la *Navidad* los causantes de esta tesis: “Apolo nuestro viva, viva dichoso/[...] pues Parnaso tiene, ya en Zaragoza”. No obstante, la existencia de esta academia es errónea, como ha demostrado José Enrique Laplana en el estudio introductorio a la obra de Bondía, pues “no se refiere a ninguna academia con ese nombre que ya habría elogiado cuatro años antes Bondía en la *Cítara*, sino que se limita a ponderar a través de los

Como muy bien señala Aurora Egido,⁵⁶ es muy necesario “ponderar la relación que los escritores de la segunda mitad del siglo XVII tuvieron con las academias, lo que hace más urgente el estudio de las mismas, incluso cuando se constituyen como juntas literarias con motivo de alguna celebración”. El análisis de obras como la que nos ocupa, que reflejan directamente la realidad del mundo de las academias y de las justas y vejámenes que transcurrían en torno a ellas, nos ofrece “herramientas utilísimas para quien desee adentrarse en el estudio total o parcial de estas academias ocasionales de la segunda mitad del siglo XVII, ofreciendo datos de interés sobre infinidad de autores [...], poco conocidos en su gran mayoría”⁵⁷. Así, el estudio de algunas misceláneas como la *Navidad*, nos permite entender la filiación gongorina y calderoniana del lenguaje⁵⁸ de algunos de estos vejámenes académicos a partir de mediados del siglo XVII.

Sin embargo, el estudio de los certámenes y las justas vinculados en muchas ocasiones con fiestas conmemorativas de algún motivo político o religioso no es siempre, como afirma José Sánchez,⁵⁹ “el mejor medio de conocer los poetas aragoneses del S. XVII. Hay que pensar que muchos de ellos lo eran accidentalmente; es decir, que, habiéndose enterado de un concurso poético, acudían a él y presentaban los pobres frutos de su ingenio”. En efecto, he rastreado, principalmente a partir de bibliografía secundaria, los certámenes de la época y no he localizado en ninguno de ellos mención alguna sobre Matías de Aguirre (ni del padre ni del hijo).⁶⁰

Cronológicamente, el primero de esos certámenes es el *Certamen Poético en honor de San Ramón Nonat* (1618), promovido por la Condesa de Aranda, M^a Luisa de Padilla, en el que no participa ningún Matías de Aguirre pero sí algunas figuras del entorno literario del momento, como Francisco Diego de Sayas y Antonio Ibáñez

tópicos parnasianos más manidos la excelencia de las damas y caballeros reunidos en un palacio zaragozano [como el de Lemos] para entretener las noches de invierno con poemas, enigmas, cuatro comedias y una novela.” (José Enrique Laplana, “Introducción” a la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía, *op. cit.*, pp. XCVIII-C).

⁵⁶ Introducción al libro de Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ Precisamente en el contexto de este tipo de textos de a partir de 1650, Aurora Egido cita concretamente las *Navidades* de Matías de Aguirre. *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 62.

⁶⁰ Para la localización de los principales certámenes y justas *vid. Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna, op. cit.*

de Aoiz.⁶¹ Muy interesante también resulta el *Certamen poético en honor de Nuestra Señora de Cogullada* (1643), donde se dan noticias de algunos poetas gongorinos que no habían sido citados por Latassa.

Más cercanamente a la época de Matías de Aguirre del Pozo y Felices (aunque tampoco lo encontramos en ninguno), existen dos certámenes fundamentales en la historia del gongorismo aragonés: uno aparecido en Zaragoza, el *Obelisco Histórico* (1646),⁶² contienda poética con motivo del fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos promovida por Uztarroz, con licencia de Fray Juan Cebrián y censura del doctor Jerónimo de San José,⁶³ y otro, de especial interés para el estudio de la vinculación de nuestro autor con la ciudad de Huesca: la *Palestra numerosa austriaca* (1650).⁶⁴ Este último, conservado actualmente en la Biblioteca Pública de Huesca,⁶⁵ presenta poesías de personajes que, según vamos viendo, se vinculan con Aguirre, como Juan Lorenzo Ibañez de Aoiz (sonetos en p. 16, romance en p. 85 y octavas en p. 105), Francisco Diego de Sayas (soneto en p. 21 y canción en p. 30), José Navarro (soneto en p. 31), Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cronista de Aragón, de la Academia de los Anhelantes (romance en p. 83) y sermón final dedicado a la purificación de la Virgen de Josef Abad.⁶⁶ Destaca igualmente la introducción o relación del certamen, que encierra numerosos tópicos siempre presentes en las relaciones festivas, casi parafraseados en la descripción de las veladas que se relatan en la *Navidad*, como la descripción de la sala, el estrado reservado a las damas, los disfraces de estas y el tópico del autor que, vencido por el

⁶¹ Para el estudio de este certamen *vid.* José María Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1937, p. 74 y Aurora Egido, “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *RFE*, LX (1980), pp. 159-171.

⁶² Recogido por Simón Díaz en su *Siglo de Oro: Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, 1962, p. 9: *Obelisco histórico i honorario, que la Imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenissimo Señor Don Balthasar Carlos de Austria, Principe de las Españas, escrívelo, de orden de la misma ciudad, i lo ennoblece en su proteccion del Doctor Andres de Uztarroz*, Zaragoza, Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, 1646 [...].

⁶³ Castro y Calvo, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶⁴ *Vid.* José Miguel Oltra Tomás, “Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra Numerosa Austriaca* de Huesca (1650)” en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 93-110.

⁶⁵ Signatura ADR 31. He tenido ocasión de consultar este ejemplar, del que he extraído la información.

⁶⁶ Interesante y esclarecedor es que sea precisamente este personaje, Josef Abad, el que firme la censura del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (Huesca, Francisco Larumbe, 1664).

sueño, descansa la pluma después de haber dado cuenta de la fiesta.⁶⁷ Aguirre, si bien no participó en la *Palestra*, debió haberla leído o al menos estaba en el ambiente de los certámenes oscenses o zaragozanos de los años cincuenta, ya que de otro modo no se explican muchas de las coincidencias. Todo ello nos sirve, una vez más, para localizar la fecha de aparición de la obra en 1654 y, por consiguiente, reafirmar la autoría de Aguirre del Pozo y Felices, quien, aunque nunca se cita un lugar en concreto, probablemente participaría en alguna de las justas.⁶⁸

Quizá el hecho de que no se conserve ninguna muestra de la participación en justas o certámenes de ninguno de los Matías de Aguirre se deba, como explica Egido,⁶⁹ a que este tipo de celebraciones, vinculadas y patrocinadas por las academias, tenían un carácter eminentemente oral. No obstante, y por los documentos de certámenes y justas que fueron puestos por escrito, sí tenemos noticia de que muchos de los académicos zaragozanos, algunos de los cuales aparecen en los preliminares de la *Navidad*, participaron en este tipo de celebraciones poéticas.

⁶⁷ “A la misma mano derecha en el antecoro, al pie del teatro, se acomodó un rico estrado en donde asistieron las damas. [...] Desembarcarónse la Iglesia, y los Señores Jueces acompañaron a las damas, que avian acupado el estrado, en compañía de mi señora marquesa, a su propia casa, en donde estaba esperando una opulenta cena, en que asistió todo lo lucido, y de importancia de Huesca, assí de Eclesiásticos, como Seculares, Ciudad, Cabildo y Universidad. [Descripción de gentes disfrazadas de Cleopatra, Marco Antonio...]. Levantadas las mesas, fueron todos a inquirir sueño, y yo descanso.” (*Palestra numerosa austriaca*, pp. 17-18). “Había un espacio dividido para representar una comedia. [...] Por la calle nueva de San Gil salieron a caballo doce disfrazados con lucientes hachas [...]: seguíanle a estos hasta diez carrozas de damas convidadas a la fiesta. [...] Entraron después las embozadas [...] y sin reparar al cortejo, cada una tomaba el asiento que pudiera hallar más cómodo [Descripción amplia de carruajes con gentes disfrazadas de Apolo, ninfas...etc.]. [...] los caballeros, con muchas músicas festejos acabaron la cena, sosegáronse un poco en las almohadas [...] Llegaron las damas a su casa con el mismo acompañamiento que vinieron [...]. Confusa la cabeza, me entregué al sueño aquella noche y encerrando en la fantasía las cosas que habían pasado. (*Navidad de Zaragoza*, cito por mi edición, pp. 21-23 y 193).

⁶⁸ Así lo indican Aurora Egido y Luis Sánchez Laílla, aunque perpetúan el error en el nombre y mencionan con los apellidos al padre en lugar de al hijo: “Los libros conservados de las justas poéticas, si bien no son un tesoro de perfección poética, son un documento interesante para la historia de la poesía del siglo XVII, y una fuente de información única en el caso de numerosos poetas. [...] cabe señalar una serie de autores de mayor importancia y cuyos textos se hallan desperdigados por las justas y los libros de la época. Queremos recordar aquí a José Félix de Amada y Torregrosa, Matías de Aguirre Sebastián, Ana Abarca de Bolea, Tomás Andrés Cebrián, Andrés de Uztarroz, Fray Miguel de Dicastillo [...]” (“Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro” en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, op. cit., p. 53).

⁶⁹ “Precisamente ha sido este fundamento oral de las academias la causa de que se hayan perdido pruebas de su existencia. [...] Los textos de Bargagli, Alberti o Guazzo transmiten ese juego conversacional, cortesano, latente también en los de Gabriel del Corral, Pantaleón de Ribera, Matías de Aguirre o Polo de Medina” (Aurora Egido, “Literatura efímera: Oralidad y escritura en los Certámenes y Academias de los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 69-78).

Las principales academias del XVII en Aragón,⁷⁰ promotoras de la mayor parte de estos certámenes, fueron la de los Anhelantes, la del Conde de Aranda y la del Conde de Lemos, continuada por su hijo, el Conde de Andrade.⁷¹

La primera de ellas en orden cronológico es la de los Anhelantes, si bien muchas de estas conviven en los mismos años y comparten algunos miembros. Esta academia fue fundada por Juan Francisco Andrés de Uztarroz en 1634 en honor a su padre, según explica Jaime Suárez,⁷² y “no cesó hasta el decenio siguiente en que la sucedió la del Conde de Lemos”.⁷³ Las fechas de comienzo y fin no pueden establecerse de modo tajante. Ricardo del Arco señala el inicio de la actividad académica de los Anhelantes muy a comienzos del siglo, en 1608,⁷⁴ mientras que Aurora Egido⁷⁵ sitúa la fecha de fundación de la academia en 1628, año del *Cancionero de 1628*, que supone un hito en la poesía gongorina en Aragón,⁷⁶ y da la lista de sus miembros, entre los que no se encuentra ningún poeta relacionado directamente con Matías de Aguirre.⁷⁷ En cualquier caso, el fundador de esta

⁷⁰ Vid. José Sánchez, “Academias de Aragón” en *op. cit.*, pp. 233-285. El mejor estudio sobre las academias zaragozanas, que sigo fundamentalmente, además del estudio de Sánchez, es el de Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII” en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 101-128.

⁷¹ Se han creado algunas confusiones con respecto a estas dos figuras que soluciona King (*op. cit.*, p. 70, nota al pie 101): el más famoso de los Condes de Lemos fue el Virrey de Nápoles de 1610 a 1616; Francisco Fernández de Castro fue su primogénito, y ocupó el cargo de Virrey de Aragón después de 1643 y seguía en ese cargo en 1652 (cfr. Gracián, *El Criticón*, ed. de Romera Navarro, *apud* King, *ibid.*). El Conde de Andrade era hijo de este Conde de Lemos, Francisco Fernández de Castro, fundador de la academia a la que perteneció Aguirre.

⁷² “Mausoleo que la Academia de los Anhelantes erigió en memoria del Doctor Baltasar Andrés de Uztarroz”, *Archivo de Filología Aragonesa*, I (1945), pp. 151-216. Jaime Suárez a buen seguro es un seudónimo de José Manuel Blecuá.

⁷³ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁴ *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁵ “Retratos de los Reyes de Aragón” y otros poemas de Academia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, pp. 6-7 y 17. En estas páginas señala que la duración de esta academia, como ya destacó en su momento King, iría de 1628 hasta la muerte de su fundador en 1653. En el seno de las sesiones de esta academia se leyeron “en coro académico, según era costumbre”, algunas piezas como la segunda parte de la *Universidad de amor* del propio Andrés de Uztarroz en 1635, lo que da cuenta de las actividades de los Anhelantes.

⁷⁶ A. Egido, “Las academias zaragozanas...”, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁷ La lista de los académicos y sus seudónimos parece ser la siguiente: “Solitario”, el cronista; “El desdichado”, Martín Peyrón y Queralt; “El Melancólico”, Gaspar Alberto Enciso; “El Apasionado”, Juan Lucas García; “El Estéril”, Tomás Andrés Cebrián; “El Inculto”, Claudio Bartolomé; “El Favorecido”, Valerio Gavarrete; “El Ilustrado”, Juan Nadal; “El Rudo”, Martín José Batista de Lanuza y dos cuya identidad se desconoce: “El Callado” y “Aficionado” (*Ibid.*, p. 118-119). No he podido encontrar ningún testimonio que demuestre algún vínculo entre alguno de estos personajes con Matías de Aguirre, si bien algunos de ellos como Juan Nadal o Tomás Andrés Cebrián formaron también parte de la Academia del Conde de Lemos. Además, el propio Andrés de Uztarroz acudió a la *Palestra numerosa austriaca* (1650) que, como señalé arriba, presenta algunas concomitancias con la obra del bilbilitano. El elenco de los asistentes revela cómo algunos ya maduros anhelantes

academia, Andrés de Uztarroz, sí tuvo conocimiento de nuestro poeta bilbilitano⁷⁸ pues una de las primeras referencias a Matías de Aguirre la encontramos en el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*:⁷⁹

Don Matías de Aguirre en años breves
de las prendas no leves
señas ofrece, y su dichosa estrella,⁸⁰
que ha nacido con ella
muestra en cómico asunto,
y en el lírico dulce contrapunto.

Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cronista de Aragón y autor de numerosas obras, murió, según da noticia Latassa,⁸¹ en 1653. Si consideramos que la fecha de aparición de la *Navidad* es la que aparece en la portada y los preliminares (1654), Andrés de Uztarroz no llegó a ver impresa esta obra, lo cual no es de extrañar ya que de haber conocido alguna obra de este autor la hubiera citado, como hace con otros de los escritores elogiados en el *Aganipe*. Además, ofrece otro dato revelador: “Don Matías de Aguirre en años breves”,⁸² comentario que se ajusta a la perfección con la juventud de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, que en ese momento contaría con la “breve edad” de 19 años.

En cuanto a la academia del Conde de Lemos, habría que precisar las fechas. José Sánchez⁸³ sitúa el comienzo hacia 1631, ya que en esa fecha se dataría la más antigua composición de las *Rimas* de Moncayo, quien sería, como veremos más adelante, fiscal de esta academia. Sin embargo, Aurora Egido⁸⁴ no está de acuerdo y

participaron también en la academia del Conde de Lemos tras el fallecimiento su fundador, Andrés de Uztarroz.

⁷⁸ Uztarroz nombra a otros miembros tanto de la academia del Conde de Lemos como de los Anhelantes, a los que se refiere en el *Aganipe* “elogiándolos y aludiendo a su participación en la academia” (Egido, “Las academias zaragozanas...”, *op. cit.*, p. 117).

⁷⁹ Juan Francisco Andrés Uztarroz, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Zaragoza, Tip. De Comas hnos., 1890, (1ª impresión en Amsterdam, 1781), p. 86. Esta obra se escribió en Zaragoza en torno a 1652, según testimonio de Julio Cejador y Frauca en su *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Gredos, 1932, p. 126. Ricardo del Arco (*La erudición española...*, *op. cit.*, p. 872) señala que al menos el comienzo del *Aganipe* debe ser fechado en 1652. La obra fue impresa póstumamente.

⁸⁰ Podría tratarse nuevamente de una alusión a la comedia *El príncipe de su estrella*.

⁸¹ *Op. cit.*, s.v. Juan Francisco Andrés de Uztarroz.

⁸² En esa fecha Matías de Aguirre y Sebastián habría ya fallecido. La fecha de defunción no es ofrecida por Latassa pero La Barrera y Leirado (*op. cit.*, s.v. Matías de Aguirre), la sitúa en 1647, aunque desconozco de dónde obtiene la información.

⁸³ *Op. cit.*, pp. 62 y 149-150.

⁸⁴ “Introducción” a las *Rimas* de Juan de Moncayo, *op. cit.*, p. XXV.

prefiere considerar la fecha de fundación de la academia en torno a 1650, entre otros motivos por un vejamen de José Navarro (publicado en sus *Poesías varias* de 1654), en el que se alude a una cercana edición de las *Rimas* de Moncayo. Además, la licencia de esta edición la firma el propio don Francisco Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos, el 27 de junio de 1652. Lleva censura del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz y de Juan Orencio de Lastanosa y está dedicada al hijo del Conde de Lemos: Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade, quien prosiguió los afanes literarios de su padre con otra academia.⁸⁵ La nómina de esta academia, en la que debió participar el propio Conde de Andrade, era muy amplia y en ella se contaban los poetas aragoneses más representativos del momento como José Navarro, Moncayo, Andrés de Uztarroz, los hermanos Ibáñez Aoiz o Francisco de la Torre, además de Matías de Aguirre.⁸⁶

Por último, la Academia del Conde de Aranda⁸⁷ desarrollaría su actividad por las mismas fechas que la del Conde de Lemos, en la década de los 50 y en ella se cita a algunos de los personajes vinculados a la de Lemos, como Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. Este menciona entre sus obras un vejamen de aquella academia en el que se satiriza a Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, Vicario de la de San Gil, siendo fiscal de dicha academia el poeta José Navarro.⁸⁸ Además, no hay que olvidar que la aprobación de la *Navidad de Zaragoza* se hace por comisión del VII Conde de Aranda, Pedro Pablo Ximénez de Urrea, siendo gobernador del reino de Aragón en la fecha de publicación de la obra.

La cronología de las academias es, en algunas ocasiones, difícil de establecer y en parte porque se realiza a través de los testimonios que venimos señalando: justas, certámenes y vejámenes. Los vejámenes son una fuente fundamental no solo

⁸⁵ Según José Sánchez, el conde de Andrade trataba de imitar a su padre y así “se podría explicar más fácilmente el hecho de que los académicos del entonces Conde de Lemos y los del Conde de Andrade fueran los mismos” (*op. cit.*, p. 283). De esta academia tenemos escasas noticias: “También existió la academia del Conde de Andrade, hijo primogénito del Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, a quien van dedicadas estas *Rimas* [de Moncayo]. Muchos de los que asistieron a esta academia habían sido miembros de la del Conde de Lemos. Gracias a José Navarro conservamos noticias de ella en el vejamen [...] de sus *Poesías varias*, obra que contiene algunas composiciones de clara influencia gongorina.” (A. Egido, *ibid.*, XXVI).

⁸⁶ Vid. Aurora Egido, “Las academias zaragozanas...”, *op. cit.*, p. 110. “Muchos de los poetas que aparecen en la Academia del conde de Lemos fueron elogiados por Uztarroz en el *Aganipe de los Cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*. Algunos acudieron a los certámenes aragoneses de su tiempo —el de Nuestra Señora de Cogullada (1644), el *Obelisco* (1646), la *Palestra numerosa austriaca* (Huesca, 1650)- o a las academias de Madrid.” (*ibid.*, p. 113).

⁸⁷ Vid., Ricardo del Arco, *La erudición española...*, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁸ De esta academia se conservan escasos testimonios, como veíamos más arriba (cfr. nota al pie 21).

para datar las academias, sino porque nos permiten tejer una red de relaciones entre poetas de la época que puede ser muy útil para esclarecer la figura del autor de la *Navidad*.

En el seno de estas academias surgían, como venimos viendo, numerosos vejámenes que nos dan noticia de muchos de estos poetas. Uno de ellos es el que hemos señalado antes, acontecido en la academia del Conde de Aranda y del que tenemos noticia a través de Latassa:⁸⁹

Un juicioso y agudo vejamen, que dio en la Academia que tenía en Zaragoza en su casa el Excmo. Sr. Conde de Aranda, y en él trata en prosa y verso de los literatos y poetas del Licenciado Alegre, Racionero de Mensa de La Seo de la referida ciudad; del Dr. Ginovés, Vicario de la Parroquial de San Pablo de la misma; del Dr. Ibáñez de Aoiz, Vicario de la de San Gil de ella⁹⁰; D. Antonio Altarriba, Capellán de S. M.; del Duque de Híjar, del Marqués de Torres, de don Diego Clavero, D. Francisco de la Torre, D. Alberto Diez, D. Silvestre Cabrera, D. Gaspar Agustín, D. Francisco Bustamante, D. Miguel de Vargas Machuca, el Licenciado Lacabta [*sic*], el Fiscal don Josef Navarro, D. Jaime Latre, don Jorge Laborda y otros. No se imprimió este vejamen [...]

En esta cita se recogen varios datos interesantes. En primer lugar destaca el nombre del fiscal Josef Abad⁹¹ quien firma la aprobación de la obra *Consuelo de pobres y remedio de ricos* de 1664⁹² y que ocupó, al igual que del Pozo y Felices, cargos eclesiásticos importantes en la ciudad de Huesca. Por otro lado, y vinculado a estos nombres, aparecen otros como Francisco de la Torre, Jorge Laborda y José

⁸⁹ *Op. cit.*, s.v. Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. Cita también Latassa este vejamen en su obra *Memorias literarias* (tomo III, p. 36), conservada actualmente en tres volúmenes manuscritos en la Biblioteca Pública de Huesca con signaturas Mss. 76, 77 y 78. En el primer volumen se incluye un índice de autores en el que aparece con el número 24 “Mathías de Aguirre”. En ese vejamen según Castro y Calvo, no aparece Matías de Aguirre pero sí poetas coetáneos (*op. cit.*, pp. 49-57). Es la única noticia que poseemos de la Academia del Conde de Aranda, y de ahí su importancia, ya destacada por Ricardo del Arco (*La erudición española...*, *op. cit.*, p. 56).

⁹⁰ Este es un dato más que confirma la fecha de publicación ya que la aprobación, firmada el 4 de mayo de 1654, es del Doctor Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, del que se dice que es “Catedrático de Filosofía y cura de San Gil”.

⁹¹ “Fue Maestro en su provincia de Aragón, y Doctor Teólogo de la Universidad de Huesca. Rector de su Colegio de esta ciudad, Definidor general, Vicario provincial in Capite de Aragón, Examinador Sinodal de algunas Diócesis, y un orador evangélico de primer orden. En 1658 fundó en aquella ciudad la Escuela de Cristo, y murió en 29 de Febrero de 1667” (Latassa, *op. cit.*, s.v. Fray Josef Abad).

⁹² En la portada del *Consuelo* (*vid. supra* nota 15 para los datos sobre los muchos ejemplares con los que cuenta esta obra. Manejo los de la Biblioteca Nacional de Madrid) aparecen los datos biográficos de Matías de Aguirre que coinciden con los dados por Latassa para Matías de Aguirre del Pozo y Felices (*op. cit.*, s.v).

Navarro, poetas relacionados con las mismas academias y presentes en los mismos vejámenes.

Aparte del vejamen perdido de Juan Ibáñez de Aoiz en la Academia del Conde de Aranda, en el que, al parecer, no se cita a Matías de Aguirre, existen otros que sí dan noticias sobre nuestro autor. En concreto destaca un *Vejamen que Jorge La Borda dio en la Academia del Conde de Lemos* y que se encuentra entre los papeles de Francisco de la Torre, en el que se cita, entre otros muchos de los autores que participaron en la Academia del Conde de Lemos, a Matías de Aguirre:⁹³

Don Mathías de Aguirre, poeta bien conocido por sus cabos, y tan aficionado a las letras, que en su niñez se tragó una que jamás ha podido escupirla, era muy malo para juez porque nunca pronunciara bien. De algunas comedias que escribió estrenó la mejor con aplausos de su buena estrella,⁹⁴ pues la tuvo tan grande con las mujeres, que cuando todas huyen de las tramoyas de los hombres, andaban perdidas por las suyas; pero lo que más me admira es que en el corral donde están los ejecutores de la justicia cómica, aun estos

anduviesen avisados
ni un silbo hubo que temer,
que estaban al parecer
los mosqueteros pagados.
Pero desto no me espanto,
porque la comedia era
por brava una leonera
y por la traza un encanto.

Si viviera este mozo según escribía, corría riesgo de ser pobre, si hacía muchas comedias como esta, y quedara poeta por deshecho. Tiene en su sepulcro esta redondilla:

Por escrito hice rüido,
mas fue de notar mi mengua,
que por culpa de mi lengua
nunca fui bien entendido.

⁹³ Reproduce fielmente La Barrera (*op. cit.*, s.v. Aguirre y Sebastián) parte de ese vejamen del que he podido consultar copia del original conservado en la Biblioteca Lázaro Galdiano entre los papeles de La Torre y Sevil, signatura f. 16r-19r. La referencia a la muerte de Aguirre no es más que un recurso retórico, ya que el empleo del epitafio burlesco era frecuente en los vejámenes académicos. Una mala interpretación de este vejamen quizá pudo provocar algunos de los errores posteriores que atribuyen la obra al padre y sitúan la fecha de su primera aparición en 1634.

⁹⁴ Encontramos aquí la confirmación de que tuvo lugar la representación de la comedia *El príncipe de su estrella*, como ya se había señalado anteriormente (cfr. nota al pie 42).

Entre los demás autores citados en ese vejamen destacan el primer Marqués de San Felices, Juan de Moncayo,⁹⁵ cuyas *Rimas* salieron a la luz en 1652. Todos los poetas del círculo de la Academia del Conde de Lemos nacen a principios del siglo XVII y publican sus obras en torno a los años cincuenta.⁹⁶ Precisamente José Navarro, quien, según Blecua,⁹⁷ fue fiscal de la academia del Conde de Lemos, publica sus poesías en el mismo año 1654. Y es allí, en las *Poesías varias* de José Navarro,⁹⁸ donde aparece recogido otro vejamen del mismo autor, también leído en la Academia del Conde de Lemos y en el que se cita, además de otros nombres como Jorge Laborda, a Matías de Aguirre:

Aquel muchacho que, como si le tocaran alguna vihuela, va dançando, es Don Matías Aguirre, gran cómico, y parece Poeta de alquiler, porque haze una jornada cada día. Saca agora a la verguença una comedia; y es tan desgraciado, que quando todos se ríen de Beçón⁹⁹, Beçón se reía dél y no quería estudialle el papel de

⁹⁵ “No conocemos los estatutos de la academia del conde de Lemos, pero el cargo de presidente debió ser variable, como en la Pítima. Sabemos que Juan de Moncayo lo fue y como tal escribió un largo poema correlativo: «En Alabanza de la Academia y de los que la ilustran en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos.» (Egido, “Las academias...”, *op. cit.*, p. 111). Más adelante veremos que allí se cita a Matías de Aguirre.

⁹⁶ “Muchos de los poetas presentes en varios vejámenes, entre los que se cuenta a Matías de Aguirre, como Luis Abarca de Bolea, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz o Francisco de la Torre, eran en su mayoría miembros de la Academia del Conde de Lemos que presidía Moncayo, de cuya existencia tenemos testimonios a través de algunos vejámenes contenidos en libros como el del propio Moncayo, las *Poesías varias* (Zaragoza, 1653) de Díez y Foncalda y las *Poesías varias* (Zaragoza, 1654) de José Navarro” (A. Egido, “Introducción” a las *Rimas*, *op. cit.*, p. XXV).

⁹⁷ José Manuel Blecua, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁸ José Navarro, *Poesías Varias*, 1654, pp. 53-66. Puede verse ahora la Tesis Doctoral de Almudena Vidorreta, *Estudio y Edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, defendida el 26-5-2014 y dirigida por Aurora Egido.

⁹⁹ Bezón fue un conocido gracioso de mediados del XVII. Respondía al nombre real de Juan de Bezón, Francisco Bezón o Gregorio de Rojas. Todos los nombres hacían referencia al mismo actor conocido con el sobrenombre de Bezón o “el Rapado” y que, según Shergold y Varey, era hermano del poeta don Francisco de Rojas. A pesar de la variación en los nombres, parece claro que se trata de una única persona de cuya vida se sabe que se “casó con Ana María de Peralta y Escobedo. Crió a Francisca Bezón, de quien tomó ella el apellido, y le tuvo por padre, y aún se mormuraba de ambos. [...] Con acuerdo del cabildo de 14 de marzo 1650 se recibió en la Cofradía, y esto, su crianza y padre consta por el libro de los Cabildos.” (N.D. Shergold y J.E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited, 1985, p. 49, apartado I, 20, p. 141, I, 377, p. 142, I, 381 y p. 457, II, 399). Se desconoce la fecha de fallecimiento pero se sabe que murió loco: “Francisca Bezón es hija de don Francisco Roxas el ingenio, que tuvo un hermano que era loco, con el nombre Juan Bezón, y la criaron desde muy niña.” (Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911 *apud* Shergold y Varey, *ibid.*, p. 457). Por los datos obtenidos de la biografía de Francisca Bezón, se presupone que el gracioso Bezón ejercía su profesión a mediados de siglo (cfr. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008, s.v., consultable también en la base de datos del proyecto *CATCOM* del grupo de investigación *DICAT* dirigido por Teresa Ferrer Valls en <http://dicat.uv.es>). Así, por ejemplo, se tiene constancia de que representó algunos de los entremeses de Belmonte como *La maestra de gracias*, publicada en 1657 en el volumen *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (Madrid, Imprenta Real): “Parece que el objeto principal de este entremés era lucir las precoces habilidades de una niña llamada Beatricia de Velasco, que estaba en la compañía de

Gracioso: delante de mí le pidieron ducientos reales para clavos a las tramoyas, y el pobrecito no conoció la desvergüenza con que se la clavaban. Llegúeme a él compadecido, y díxele:

Si en una Comedia apoyas
tu crédito sin razón,
rodarás con tu opinión
pues la pones en tramoyas.

Vemos cómo nuevamente en un vejamen¹⁰⁰ de 1654 se destaca la juventud de Matías de Aguirre (“aquel muchacho”).

Otro testimonio más de la época confirma esta hipótesis: las *Rimas* de Juan de Moncayo, Marqués de San Felices, aparecidas en 1652.¹⁰¹ Juan de Moncayo pertenecía también al mismo círculo de la Academia del Conde de Lemos y es citado en el vejamen de Navarro que acabamos de ver.¹⁰² Precisamente nombra a Matías de Aguirre en una de las liras¹⁰³ que redactó “en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del excelentísimo señor Conde de Lemos”:

De Pindo y de Parnaso
don Matías de Aguirre ve eminentes
puntas, que en dulce paso
de Castalia le ofrecen transparentes,

Avendaño, y es la *maestra* que enseña a los *graciosos* Juan Bezón y Bernardo de Medrano, con lo cual dirime a la vez una especie de competencia entre los dos actores que hicieron trascender a sus compañías.” (Adelaida Cortijo Ocaña, “La burla barroca: El entremés *El rollo* de Luis de Belmonte Bermúdez”, *eHumanista*, Volumen 5 (2005), pp. 143-144).

¹⁰⁰ El tono jocoso y burlesco de los vejámenes que venimos viendo guarda estrecha relación con los gallos o vejámenes universitarios (como ya puso de relieve A. Egido en “*De laudo vitandi*. Gallos aúlicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón*, I (1984), pp. 609-648). Fueron muy influenciados también por el gongorismo del que hacía gala Aguirre, según ha señalado Abraham Madroñal (*De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005) y con los que seguramente Matías de Aguirre tuvo ocasión de estar muy familiarizado también durante su etapa como profesor y rector de la Universidad Sertoriana de Huesca.

¹⁰¹ La publicación de estas *Rimas* en 1652 está íntimamente ligada a la academia del Conde de Lemos (que da el privilegio de la edición por diez años en nombre de Felipe IV), entre cuyos miembros se cuentan protectores y censores de la obra de Moncayo: “censura del doctor Andrés de Uztarroz [...] por comisión del doctor Jerónimo Sala, Vicario General del arzobispado zaragozano; censura del doctor Juan Orencio de Lastanosa, canónigo oscense, a petición del Conde de Lemos que desea a Moncayo tantos aplausos como Horacio se prometía en el primer libro de sus *Poesías*.” (Aurora Egido, “Introducción” a las *Rimas* de Juan de Moncayo, *op. cit.*, p. XX).

¹⁰² “Pero allá van en otro coche dos Ilustres Marqueses, de Torres y de San Felices; y te advierto, que cualquiera puede hablar gordón [*sic*] con el Señor más estirado.” *apud* Aurora Egido, *ibid.*, p. XXV.

¹⁰³ Moncayo, a diferencia de los anteriores, no hizo vejámenes académicos más adecuados para la burla sino que, como señala Egido (*op. cit.*, p. XXVI), prefiere dedicar en sus poemas alabanzas e introducciones laudatorias de otros poetas.

en las solares fraguas,
todo el sagrado influjo de sus aguas.

La lira siguiente se la dedica a otro de los académicos: José Navarro. El elenco de nombres que componen la lista de los asistentes a las sesiones celebradas en casa del Conde de Lemos¹⁰⁴ nos permite datar los años de vida de esa academia y, por tanto, contextualizar también la figura de Matías de Aguirre.¹⁰⁵

En efecto, el rastreo de la vida de nuestro autor por los archivos históricos de Huesca no hace sino confirmar los datos biográficos de Aguirre del Pozo y Felices que hemos ido viendo, en especial los concernientes a su vinculación como sacerdote a la Catedral oscense y a la Universidad Sertoriana de la misma ciudad.¹⁰⁶ En primer lugar procedí a la consulta de los documentos del Archivo Diocesano de Huesca. En los registros de la Parroquia de San Pedro allí conservados¹⁰⁷ podemos encontrar la misma fecha del 31 de octubre de 1652 que da Latassa para el matrimonio del autor con Doña Vicencia de Assín, e igualmente, la de 4 de marzo de 1660 como fecha de defunción de su mujer. No se encuentra registro del año en que Aguirre tomó los hábitos, pero debió ser en fechas no muy posteriores al fallecimiento de su esposa, puesto que en 1664 ya figura como Arcediano de la Catedral de Huesca y rector de la Universidad de dicha ciudad. Así lo testifica toda la documentación referente a la Universidad Sertoriana consultada en el Archivo Histórico Provincial de Huesca. En la *Copia de las Sumas del Condado de la*

¹⁰⁴ Además de esta lira hay un grupo de octavas tituladas “En alabanza de la Academia y de los que la ilustraban en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos, siendo presidente el autor” (ed. de Aurora Egido, *ibid.*, p. 177). En esta no se cita a Aguirre. Todo el poema está escrito en clave mitológica con un lenguaje muy gongorino.

¹⁰⁵ Todos estos personajes que han ido apareciendo hasta el momento se encuentran estrechamente relacionados entre sí. Muchos de ellos se citan en distintos vejámenes de ambas academias y también, como venimos viendo, en justas y certámenes como testimonia Ricardo del Arco estudiando la *Palestra* celebrada en Huesca en 1650 (*La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo, 1924, p. 50). Resulta especialmente interesante este certamen al que ya nos referimos más arriba por las referencias a estos dos personajes tan vinculados a la Catedral de Huesca, lugar en el que también desempeñó cargos importantes Matías de Aguirre del Pozo y Felices.

¹⁰⁶ El hecho de que en todos los documentos oficiales no se especifique más que el primer apellido pudo provocar la confusión entre padre e hijo presente en un autor fundamental para la bibliografía posterior como Nicolás Antonio, quien, recordemos, llegó a decir que Matías de Aguirre (suponemos, Aguirre y Sebastián) fue rector de la Universidad de Huesca y autor del *Consuelo de pobres*. Precisamente en 1664, año de la aparición del *Consuelo*, Aguirre del Pozo y Felices (ya que el padre, como vimos, debe morir sobre 1647) era Rector de la Universidad Sertoriana, como se demuestra documentalmente en las cajas con signaturas 27/17 y 27/21 del Archivo Histórico Provincial oscense y corrobora Ricardo del Arco en sus *Memorias de la Universidad de Huesca* (Zaragoza, Oficina Tipográfica de Pedro Carra, 1912) en donde comprueba que el 20 de Octubre de 1664 es nombrado coadjutor de las Valles de Huesca, después de que en 1660 tome los votos eclesiásticos tras fallecer su mujer.

¹⁰⁷ Signaturas 7-1/208.1, p. 87 y 7-1/208.2, p. 107.

*Universidad comenzadas el 1º de junio de 1664*¹⁰⁸ se especifica que se realizan “siendo rector el señor Don Mathías de Aguirre Arcediano de las Valles de la Seo de Huesca”. Asimismo, Matías de Aguirre, del que nunca se especifica el segundo apellido, aparece citado en los consejos de universidad hasta el año 1669.¹⁰⁹ A partir de esa fecha (concretamente del mes de julio) se pierde la pista de este personaje, según Latassa, fallece en Pamplona en 1670.

La pista de su vida desde el año 1664 hasta la fecha de su defunción la encontramos en unos documentos encontrados por la guía del azar¹¹⁰ en el Archivo Municipal¹¹¹ de Zaragoza entre los que se incluye una copia del testamento de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. El testamento forma parte de una serie de documentos englobados bajo el membrete *Noticias de la familia de Aguirre sacadas de la ejecutoria y otros papeles de la casa que tiene en su poder el Doctor D. Lorenzo de Aguirre, Caballero Regidor de Huesca y Catedrático de Digesto en la Sertoriana Universidad de Huesca en mayo a 13 de 1789.*¹¹² En estos papeles se traza la genealogía de la familia de Aguirre que desciende de la histórica casa de la Villa de Ataún, en la provincia de Guipúzcoa.

Matías de Aguirre del Pozo y Felices figura en la genealogía como Matías 2º y, a juzgar por el mayor número de información que se ofrece de su vida y por el hecho de que se incluya como documento de interés su testamento, fue el miembro de la familia más destacado. De manera esquemática, el árbol genealógico quedaría trazado de la siguiente manera:

¹⁰⁸ Signatura Archivo Histórico Provincial 27/17. Universidad.

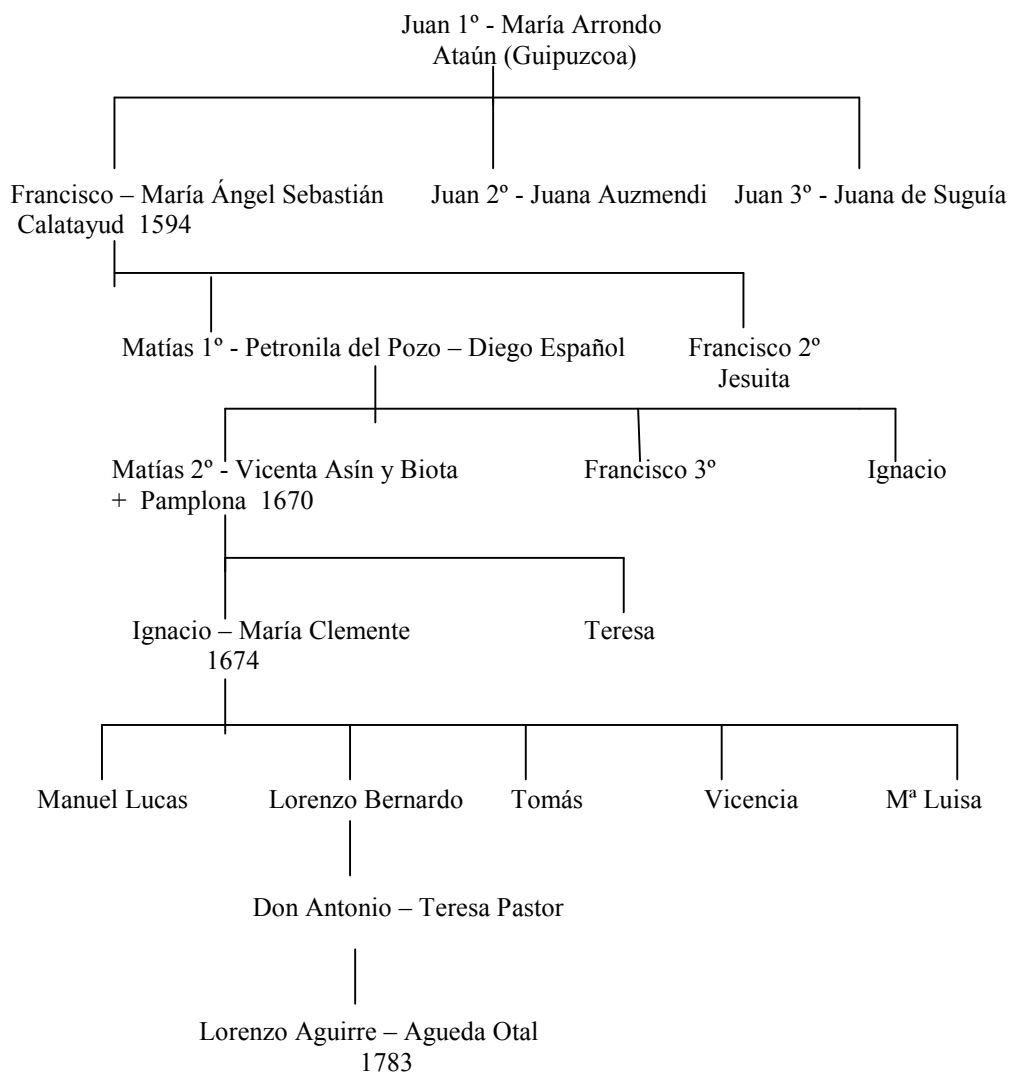
¹⁰⁹ *Sumas del Consejo de 1669.* Archivo Histórico Provincial 27/21. Universidad.

¹¹⁰ La localización de estos valiosísimos documentos fue realizada por José Enrique Laplana, director de esta tesis. Se encontró en el manuscrito microfilmado de José Sanz de Larrea, *Noticias literarias de Huesca*, 1604.

¹¹¹ Archivo-Biblioteca-Hemeroteca Municipal de Zaragoza. Palacio de Montemuzo. Signatura del documento: Manuscrito 13. Microfilm.

¹¹² El hallazgo de este documento es de gran interés y relevancia, por lo que incluyo en el apéndice correspondiente la reproducción de las páginas correspondientes del manuscrito, que se no se encuentra numerado.

CASA DE AGUIRRE



Además de la información biográfica ya conocida a través de otros testimonios como el de Latassa, este documento aporta nuevos datos interesantes de su vida desde 1654, año en el que junto a su mujer, Vicencia de Asín y Biota (con la que tuvo dos hijos, Ignacio y Teresa) reside en Zaragoza. Este dato puede servirnos para ubicar muy bien la fecha de aparición de la *Navidad*. Como hemos venido viendo, la obra recrea el ambiente de la vida cortesana y del ambiente de las reuniones festivas de las academias, un ambiente en el que la mujer también cobra

un papel protagonista destacado y que quizá Aguirre conocería muy bien en primera persona si acudía con su mujer durante su estancia zaragozana a las reuniones de este cariz que tenían lugar en los palacios del Conde de Lemos o del Conde de Aranda.¹¹³

A partir del año de 1664, ya fallecida su esposa, toma posesión del Rectorado de la Universidad y ese mismo año, el 20 de octubre, es nombrado Arcediano episcopal aunque, tal y como señala el documento que venimos analizando, este cargo ya lo poseía con anterioridad pero como coadjutor. La información más relevante, de la que no teníamos noticia hasta el momento, es la que se centra en los años posteriores. El 8 de enero estuvo misionado en Ayerbe y en junio de ese mismo año se desplaza a Madrid¹¹⁴ para resolver algún negocio sobre el testamento del Capitán D. Gregorio Carrillo,¹¹⁵ quien, al fallecer, dejó a Matías de Aguirre como ejecutor de sus bienes con la condición de que fundase con ellos un colegio de jesuitas en Teruel.

¹¹³ La presencia de las damas en las sesiones de las academias era, como reflejan las misceláneas, fundamental, pues contribuían al ornato y a ese gusto por la ostentación tan barroco. La ciudad de Zaragoza, como señalan algunos testimonios de la época, destacaba por la riqueza y belleza de sus palacios, situados en su mayoría en el Coso (donde Aguirre ubica el palacio en el que transcurren las veladas de la *Navidad*), aunque también fuera de él se encontraban otros de singular interés como el de los duques de Híjar y el de la familia Zapata (*vid.* Juan Bautista Labaña, *Itinerario del Reino de Aragón., op. cit.*), muy posiblemente residencia de don Pedro Pablo Ximénez de Urrea Zapata, Conde de Aranda y promotor de una de las academias a las que pudo asistir Matías de Aguirre acompañado de su mujer.

¹¹⁴ Incluso se indica que “hasta Zaragoza lo llevó un carretero”.

¹¹⁵ Suponemos que a Aguirre le unía a este personaje alguna relación estrecha de amistad anterior ya que, como confirma el testamento de Matías de Aguirre, deja a sus hijos una parte de los bienes que D. Pedro Gregorio Carrillo le dejó al nombrarlo como heredero universal, con facultad de disponer de ellos a su voluntad. No he encontrado datos fiables que confirmen la identidad real de este personaje. Debí tratarse de un militar de familia noble, perteneciente al linaje de los Carrillo, originario de Burgos pero que tempranamente se extendió por Navarra, Aragón, Andalucía y América. Responde al nombre de Pedro Carrillo (de Acuña) un personaje relevante del siglo XVII, que llegó a ser arzobispo de Santiago de Compostela. Fue este antes auditor de la Rota Romana y obispo de Salamanca, además de Capitán General de Galicia y jefe de las tropas destinadas en Portugal. Coinciden también las fechas: en 1665 (año en que Aguirre se desplaza por la cuestión del testamento) procede a testamentar y fallece el 17 de abril de 1667 (Leopoldo Fernández Gasalla, “Las obras de Guido de Reni en la colección del Arzobispo de Santiago don Pedro Carillo (1656-1667)” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58 (1992), p. 431). Sin embargo, y a pesar de estas coincidencias, que sea D. Pedro Carrillo de Acuña el mismo personaje es solo una remota hipótesis poco plausible. Quizá la relación de Aguirre con el arzobispado de Santiago fuera estrecha ya que la convalecencia de la enfermedad que le lleva a la muerte la realiza en la casa del arzobispo de Santiago en el año 1670, don Andrés Girón, tal y como aparece citado más abajo en el testamento. He localizado noticias de un personaje que responde al nombre completo de Pedro Gregorio Carrillo, posiblemente familia directa del anterior, que fue oidor de la audiencia de Guatemala en 1706, según rezan unos legajos acerca de unos *Pleitos del Consejo* de 1706 a 1708 (referencia ES.41091.AGI/16415.89 del Archivo General de Indias *apud* Censo- Guía de Archivos de España e Iberoamérica: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondosdocumentalesInicial.htm>).

Después de esto, ya no se tienen noticias hasta 1667, cuando se “ordenó de Evangelio”¹¹⁶ y trabajó para la Parroquia de San Pedro. Una vez tomada la orden menor, se dedica a la labor de predicador después de que los Señores del Regimiento de Pamplona lo nombren predicador ordinario de la Pascua de la Cuaresma, desde donde se mueve a San Sebastián y a otros lugares de la provincia de Guipúzcoa predicando y haciendo misión. En uno de esos viajes, según él mismo relata en su testamento ante Gerónimo Tudela el 31 de julio de 1670, cae gravemente enfermo (unos ocho días antes, desde el 24 de julio, aproximadamente) y convalece en la casa del Ilmo. Sr. D. Andrés Girón,¹¹⁷ arzobispo de Santiago por entonces, pero que fue antes obispo de Pamplona. Fallece en dicha ciudad de Pamplona el 3 de agosto 1670 y fue enterrado por el arzobispo de Santiago en el convento de Agustinas Recoletas¹¹⁸ aunque, según los deseos expresados en su testamento, de haber fallecido en Huesca, sus restos reposarían en la catedral a la que perteneció la mayor parte de su vida eclesiástica.

¹¹⁶ La orden de Evangelio parece referirse a una de las órdenes menores dentro del sacerdocio, posiblemente la de lector. Las órdenes mayores eran Subdiaconato, Diaconato y Sacerdocio. Una vez sacerdote, como en el caso de Matías de Aguirre, se podían tomar las cuatro órdenes menores: Ostiario, Lector, Exorcista y Acólito (*D.A.*, s.v. orden). El Lector sería el sacerdote con potestad para “leer en alta voz las profecías del viejo y nuevo testamento y enseñar a los catecúmenos los rudimentos de la Fe” (*D.A.*, s.v. lector). El sacerdote ordenado como Lector sería, pues, el encargado de predicar, labor que desempeñaría Matías de Aguirre a partir de ese año. La denominación de esta orden menor como “de evangelio” aparece recogida así en uno de los capítulos de una *Regla de San Benito* de 1450: “Si el abat mandare que se hordene alguno de misa o de evangelio, de los suyos escoja aquél que sea digno de usar del oficio del saçerdoçio.” (Miguel C. Vivancos Gómez y Fernando Vilches Vivancos (eds.), *Traducción de la Regla de San Benito*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2001, p. 133).

¹¹⁷ En el manuscrito se lee “Guirar”, pero debe tratarse de un error ya que el apellido real del que fue Arzobispo de Santiago de Compostela desde 1670 hasta 1681, tal y como consta en documentos de la época, fue Andrés Girón: “En la visita efectuada al hospital de San Antonio de Padua de Betanzos por el Arzobispo de Santiago, Diciembre de 1679, se entrega el inventario a Don Sebastian Perez del Busto, quien lo recibe por parte de “*Su Ex^a el Excmo. Sr. Don Andrés Giron m.s. como patron de dicho ospital y por el dicho Sr. Don Francisco de Puços y Aguiar Cavallero Regidor de dicha ciudad... a nueve de diciembre de mil seyscientos y setenta y nueve años. [Firmado] Andres Arzobispo de Santiago [Rubricado]. [Firmado] Francisco de Puço [Rubricado]*” (José Raimundo Núñez Varela y Lendoiro, M. Pérez Grueiro y Ana López Brey, “La hospitalidad en el camino inglés” en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Xacobeos, del 12 al 15 de septiembre de 1996 en Ferrol del Caudillo*, vol. 2, Ferrol, Xunta de Galicia, 1998, p. 8. Documento disponible en la red: www.cronistadebetanzos.com/jmlart3.html). También he podido corroborar que con anterioridad a esta fecha fue Obispo de Pamplona, del 14 de agosto de 1664 al 5 de diciembre de 1670 (*vid.* Gregorio Fernández Pérez, *Historia de la Iglesia y Obispos de Pamplona, Real y Eclesiástica del Reino de Navarra*, Tomo III, Madrid, Repullés, 1820, pp. 107 y 108).

¹¹⁸ He tenido ocasión de ponerme en contacto con las Madres Agustinas Recoletas que me han ofrecido con amable disposición toda la información disponible a su alcance para intentar localizar en la cripta-panteón de su convento la tumba de Matías de Aguirre. Desgraciadamente no se conserva ningún documento escrito que identifique a las personalidades enterradas allí y las lápidas de las sepulturas han desaparecido bajo capas de yeso de sucesivas reformas acaecidas a lo largo de los siglos, lo que imposibilita la localización de su sepultura.

El testamento también nos permite establecer algunas relaciones personales de nuestro autor con uno de los hombres a los que dedica su *Navidad de Zaragoza*. Entre otros testamentarios nombra a D. Antonio Urriés,¹¹⁹ a quien va dedicada la *Noche segunda*.

Además de la información que nos suministran las últimas voluntades de Matías de Aguirre, también resultan relevantes otros de los nombres que figuran en la *Navidad*, como el que acabamos de señalar, citados en las aprobaciones. Del mismo modo, el destinatario de la dedicatoria de la *Noche primera*, don Jaime Juan de Biota, fue pariente de la mujer de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, Vicencia de Assín y Biota, y tal vez amigo, ya que fue testigo de su matrimonio, según aparece en el registro parroquial del Archivo Diocesano oscense:

Año 1652 en 31 de octubre yo el Maestro Jacinto Rocabrana Vicario de la collegial y parroquial yglesia de San pedro de la ciudad de Huesca desposa al canonigo Lastanosa como procurador legítimo de don mathias de Aguirre y a doña Vicencia de Assin doncella siendo a ello propuestos por testigos mosen pedro buyl y Jaime juan Viota y otros en is. de febrero de 1653 oyeron la misa nupcial.¹²⁰

El vicario Jacinto Rocabrana aparece vinculado también a del Pozo en el claustro de la Universidad de Huesca en los documentos del Archivo Histórico Provincial.¹²¹ Del resto de los personajes, además de algunas informaciones más concretas, sabemos que todos ellos pertenecen a diversas generaciones de linajes aragoneses de rancio abolengo.¹²²

Lo que está claro, llegados a este punto, es que nuestro autor se mueve en el contexto social y literario de mediados del siglo XVII. Es patente su vinculación con

¹¹⁹ Fue señor de Nisano y aparece citado en algunos documentos legales fechados en 1664 (cfr. nota al pie 1 de la *Noche segunda*).

¹²⁰ Partida matrimonial conservada en el Archivo Diocesano de Huesca. Signatura 7-1/208.1, p. 87.

¹²¹ *Vid. supra* notas al pie 105-107.

¹²² *Vid.* Linaje de los Jiménez de Urrea, de los Fernández de Heredia, de los Urriés y de los Pérez de Pomar en *Gran Enciclopedia aragonesa*, Zaragoza, Urusaragon, 1980. También pueden rastrearse los árboles genealógicos y los datos de estas familias hasta el siglo XVI (con algunas notas posteriores del siglo XVII en las que no se cita a ninguno de los personajes buscados) en la edición y estudio de 1983 de M^a Isabel Ubieta Artur del *Nobiliario de Aragón* de Pedro Garcés de Cariñena, anotado, entre otros, por Zurita, Blancas, ed. facsimil. Para la información detallada y completa de los personajes del círculo de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, véanse las correspondientes notas al pie de cada una de las dedicatorias de las *Noches*.

las academias, en concreto las del Conde de Lemos y el Conde de Aranda, y con el círculo de los poetas gongorinos que señala Alvar,¹²³ entre los que cita a Andrés de Uztarroz y Abarca de Bolea y a los que Egido suma todos estos poetas que hemos venido viendo a lo largo de estas páginas.¹²⁴ Tras todo ello, se puede afirmar con total seguridad que el autor es Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido ya en el siglo XVII,¹²⁵ quien publicaría su obra por las mismas fechas que los otros poetas coetáneos. Por tanto, este sería el autor de la *Navidad de Zaragoza* (1654) y, diez años después, del *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664). Las pruebas más contundentes para esta tesis las aportó ya el alemán Hansen,¹²⁶ quien afirmó que la primera obra debió aparecer solo en 1654, pues en ella se incluyen algunas citas de obras que fueron impresas después de 1634, como la ya destacada del *Comentario de las Soledades de Góngora* de Salcedo Coronel, además de algunas citas específicas del *Persiles y Sigismunda* de Francisco de Rojas (impreso por primera vez según La Barrera en 1634) y de la comedia de Calderón *Mejor está que estaba* (aparecida en la *Parte primera de Comedias escogidas*, Madrid, 1652).¹²⁷

¹²³ “Hubo, efectivamente, un grupo gongorino por tierras aragonesas: Diego de Morlanes, Felices de Cáceres, Juan de Moncayo, Ana Abarca de Bolea.[...] Es cierta la afirmación de José Manuel Blecua: lo que se pudiera llamar "gongorismo aragonés" va apihuelado con la "severidad formal aprendida de los Argensola".” (Manuel Alvar, *Aragón, literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976, p. 129). Las notas características de la poesía aragonesa son las mismas que King atribuye a la poesía de la *Navidad*: “los poemas, unos serios, otros humorísticos, [...] no carecen de mérito y se caracterizan por una concisión y una brevedad típicamente aragonesas.” (*op. cit.*, p. 144).

¹²⁴ Vid. Aurora Egido, *La poesía aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 223 y ss.

¹²⁵ Concretamente en 1633 según dice, como vimos arriba, Latassa.

¹²⁶ *Op. cit.*, pp. 50-70. Recordemos que este autor es el que más contundentemente sostiene la existencia de una única edición de la *Navidad*, cuya autoría sería la misma que la del *Consuelo*: Matías de Aguirre hijo.

¹²⁷ Todas estas citas incluyen, en comentario al margen en todos los ejemplares manejados, la fuente de la que están tomados. Cfr. la *Navidad de Zaragoza*, ejemplar original seleccionado como texto base (Biblioteca de Humanidades de Zaragoza, R-157) en p. 21, 28 y 34, respectivamente.

3) Un autor y dos obras: un bosquejo del *Consuelo de pobres y remedio de ricos*

El estudio del *Consuelo de pobres* ofrece también interesantes conclusiones en esta misma línea sobre la datación y autoría, como pasamos a analizar a continuación.

El *Consuelo de pobres y remedio de ricos* aparece por primera vez en 1664, año en el que Matías de Aguirre del Pozo y Felices se encuentra en pleno desempeño de sus cargos como Arcediano de la Catedral de Huesca y Rector de la Universidad Sertoriana, tal y como reza la portada de esta obra. Es, por tanto, un libro de cariz totalmente diverso a la *Navidad*. Además, lejos de ser una obra rara y curiosa, como han señalado algunos autores,¹²⁸ contó con una gran aceptación entre el público, según corroboran los 26 ejemplares conservados de las cuatro ediciones que esta obra tuvo: tres en el XVII (Huesca, 1664;¹²⁹ Madrid, 1677;¹³⁰ Huesca, 1695)¹³¹ y otra a comienzos del XVIII (Barcelona, 1704)¹³².

La obra la firma Matías de Aguirre, lo que pudo contribuir, como ya hemos visto, a la confusión en la autoría de la *Navidad* pues, como señala el propio autor a propósito de las citas en la *Protestación* del *Consuelo de pobres* de 1664: “con el tiempo se han variado los nombres de los sujetos, y se mudan las circunstancias”.

¹²⁸ De esta opinión es Blecua (*op. cit.*, p. 223), que sigue las indicaciones de Latassa (cfr. *supra* nota al pie 32).

¹²⁹ De la edición oscense de 1664 se conservan el mayor número de ejemplares: dos en Huesca (Archivo-Biblioteca Barones de Valdeolivos, signatura R.1132; Biblioteca Pública, B-56-8554. Este último ejemplar se encuentra digitalizado y disponible para su consulta a través de internet en la Biblioteca Virtual de Lastanosa del Instituto de Estudios Altoaragoneses: http://bv.lastanosa.com/i18n/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idautor&idValor=34&id=634&forma=ficha&posicion=1), dos en Madrid (Biblioteca Nacional, U/3823 y 2/34322), uno en Teruel (Biblioteca Pública, FA-121), uno en Zaragoza (Palacio Arzobispal, B-103) y otro más en una Biblioteca Privada de La Rioja. También en Gerona (Biblioteca Pública, A/4671), Granada (Biblioteca Central de la Universidad, A-2-280), Palma de Mallorca (Biblioteca Pública, Mont. 1702), uno en una Biblioteca privada de Castilla-León, Santiago de Compostela (Biblioteca Provincial-Librería Conventual de San Francisco, dos ejemplares: 13-12-20 y 38 I-3-8), Lugo (Seminario Diocesano de Santa Catalina en Mondoñedo, e 76-8), Madrid (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, donado en 2004 por un particular, don Enrique Toral Peñaranda, BH FOA 5864) y Guipúzcoa (Santuario de Loyola, 0014 3-13).

¹³⁰ Ejemplares en Burgos (Biblioteca Pública, signatura 12871; Biblioteca Privada), Alicante (Biblioteca Pública de Orihuela, BP 4220) y Madrid (Biblioteca Nacional, 3/3355 y 3/64360).

¹³¹ De esta edición de la que tenemos noticias indirectas no se conserva ningún ejemplar (*vid. supra* nota al pie 32).

¹³² De esta edición se conservan ejemplares repartidos por toda España: Sta. Cruz de Tenerife (Biblioteca General de la Universidad de La Laguna, AS-867), Gerona (Biblioteca Marià Vayreda de Olot, signatura 13687), Alicante (Seminario Diocesano de San Miguel de Orihuela, XVIII/4045), Toledo (Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha, 2679) y Pamplona (Biblioteca Central de Capuchinos de la provincia de Navarra, Cantabria y Aragón, 355-4-13).

El título completo con el que presenta la obra es *Consuelo de pobres y remedio de ricos. Dividido en tres partes en que se prueba la excelencia de la limosna*. La figura del pobre y del acto de la limosna ya había centrado la atención de Matías de Aguirre en la *Navidad*, en concreto en la comedia incluida en la *Noche tercera*, cuyo protagonista es San Alejo, hijo de un senador romano que lo abandona todo para servir a Dios con más humildad y vive como un pobre pidiendo limosna,¹³³ por lo que aún hoy la Iglesia Católica lo reconoce como patrón de los mendigos. El germen, por tanto, del tema de la pobreza asociada a la limosna y a la humildad como virtud santificadora está ya en la primera obra de nuestro autor. El subtítulo “en que se prueba la excelencia de la limosna” está muy ajustado al contenido, como dice el censor en la exposición de motivos para autorizar la publicación, puesto que esta “ha de ser para los ricos [...] eficacísimo remedio y para los pobres, consuelo más extremado”.

Por otro lado, llama también la atención en el subtítulo de la obra la división en tres partes de la misma ya que en ningún lugar del libro aparece tal separación. La obra se articula en quince tratados y cada tratado en capítulos, sin que ninguno de ellos pueda ser agrupado temáticamente en partes diferenciadas. Una explicación aparente podría ser que bajo el mismo título de *Consuelo de pobres* pretendiese publicar tres obras, siendo esta la primera. Las otras dos serían un proyecto en mente de Aguirre que nunca llegaría a ver la luz debido, probablemente, a su temprana muerte a la edad de 36 años, solo seis años más tarde.

La obra está dedicada a Don Guillén de Moncada, Marqués de Aytona, Conde de Osona, Marqués de la Puebla, Vizconde de Illa, Vas y Cabrera, Varón de la Laguna y Señor de la casa de Castro, entre otros cargos, como Caballerizo Mayor de la Reina.¹³⁴ Se desconoce cuál fue la relación de Matías de Aguirre con Guillén

¹³³ Cfr. nota al verso 924 de la comedia *Cómo se engaña el demonio*.

¹³⁴ El Marqués de Aytona obtuvo el título de Grande de España con posterioridad, en 1670. Fue Capitán General de Galicia y Cataluña y combatió en la Guerra de Cataluña. Llegó a ser uno de los siete gobernadores de la monarquía española durante la minoría de edad de Carlos II y fue el jefe de la oposición al privado don Juan José de Austria (hijo bastardo de Felipe IV). Fue un noble muy culto e instruido, gran político, además de militar y escritor. Su obra más conocida es *Discurso militar*, que fue una de las principales obras de tratadística militar española en el Siglo de Oro, ya que aporta sus conocimientos sobre la realidad militar de la época al ser uno de los personajes más influyentes en la corte de los Austrias durante la segunda mitad del siglo XVII (*vid.* Rafael de Fantoni y Benedí, “Títulos y grandezas de España concedidos al estamento militar por Carlos II (1665-1700), *Emblemata*, 13 (2007), pp. 258).

de Moncada pero quizás la clave de encuentro en el elogio que hace el autor de este personaje en la dedicatoria:

Nunca ha podido llamarse esta corte de España patria común con más propiedad que ahora, que hallan todas las naciones en la grandeza de Vuestra Excelencia corazón de padre universal, que ha hecho centimanos de la misericordia, reparte perennes manantiales de socorros y limosmas, y se tienen por tan hijos de Vuestra Excelencia los limosneros [...]. Esas fundaciones caritativas y Hospitales son ilustre testimonio de esta verdad, pues en ellos le hallan a Vuestra Excelencia día y noche los más pobrecitos. [...] Manifestando esto, entre otras, la nueva Fundación de la Santa Escuela de Cristo, donde todos los estados hallan proporcionados medios para la perfección. [...] en las mayores ciudades de España ha podido el ardiente celo de Vuestra Excelencia introducir esta congregación piadosa y admirable [...]. No se ha limitado este bien a España, sino que, pasando mares, llegó a las Indias.

La fundación de la Santa Escuela de Cristo tuvo lugar en 1653 en el Hospital de italianos de Madrid, siguiendo el espíritu de San Felipe Neri y conforme a los criterios de la Contrarreforma, con la creación de los Oratorios. Buscaban estas instituciones una forma de vida en común y de apostolado y tenían como misión la práctica de la caridad en todas sus formas, pero sin votos ni promesas. Es, por tanto, una asociación de clérigos y laicos cuyo fin es “el aprovechamiento espiritual y aspirar en todo al cumplimiento de la voluntad de Dios, de sus preceptos y consejos, caminando a la perfección cada uno según su estado y las obligaciones de él”.¹³⁵ Esta fundación tuvo el respaldo de los Papas, particularmente el de Alejandro VII, que en 1665 hizo proclamación universal de sus misiones. Moncada fue un gran valedor de la implantación en España y en las Indias de esta Santa Escuela de Cristo, contribuyendo tanto con su influencia en la corte como con ayuda material, de ahí que Aguirre en la dedicatoria le agradezca de modo especial su colaboración en la implantación de esta obra pía.

La vinculación de Aguirre con esta Santa Escuela fue estrecha. En Huesca, el mercedario José Abad creó la segunda fundación de la Santa Escuela de Cristo, cuyo Oratorio se encontraba desde 1661 en la Parroquia de San Pedro el Viejo de

¹³⁵ *Apud* Fermín Labarga García, “Mons. García Lahiguera y la revitalización de la Santa Escuela de Cristo” en Josep-Ignasi Saranyana *et. al.* (eds.) *24 Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004, p. 456.

Huesca.¹³⁶ A buen seguro, Matías de Aguirre sería hermano de dicha Escuela, en el marco de la cual se gestaría el *Consuelo de pobres*. Su censor, precisamente José Abad, en ese contexto de obras piadosas y caritativas, define así la obra:

Ha juntado en este libro su autor cuanto se halla esparcido de esta materia en la Sagrada Escritura, los Santos Padres, autores antiguos y modernos. La erudición es grande, apacible el método, grave, devoto el estilo. Persuade con eficacia a la limosna, convence con admirable blandura, concluye con gravedad seria y, al fin, trata materias gravísimas con lenguaje espiritual, inteligencia y devoción.

El contenido del libro es, por tanto, única y exclusivamente, una piadosa reflexión sobre la caridad para con los pobres y desvalidos. Son una serie de sencillas historias para reflexionar sobre la piedad, escritas por un sacerdote con gran espiritualidad. En muchas ocasiones el libro parece una colección de homilias que exhortan a la caridad y, en particular, a la limosna, en los tratados I al VII.¹³⁷ Sobre la misericordia ofrece casi una catequesis en los tratados IX al XV.¹³⁸

La obra, en efecto, está escrita con un lenguaje directo, sencillo, elegante, sin excesivos circunloquios y con un tono ejemplarizante y moralizador, que dista mucho del empleado en la *Navidad de Zaragoza*. La obra es de un cariz totalmente diverso y se mueve dentro de la más pura ortodoxia católica, con constantes referencias al *Antiguo y Nuevo Testamento* anotadas al margen. El valor del libro radica, precisamente, en esa labor de recopilar historias y citas sobre las obras de misericordia. Bebe de las más diversas fuentes, desde la Antigüedad hasta otros autores más modernos, para dotar a la obra de esa desbordante erudición a la que ya nos había acostumbrado en la *Navidad*.¹³⁹ La erudición de la obra se plasma en la innumerable cantidad de citas que propone en cada uno de los tratados,¹⁴⁰ algunas de

¹³⁶ Federico Balaguer, “Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca” en *Argensola*, nº 36 (1958), pp. 326-327.

¹³⁷ Manejo siempre la edición de Huesca, 1664, pp. 1- 235. A partir de aquí cito solo el número de página.

¹³⁸ Pues los tratados se centran, ya desde el título, en las siete obras de misericordia: “Dar de comer al hambriento”; “Dar de beber al sediento”; “Vestir al desnudo”; “Dar posada al peregrino”; “Socorrer al enfermo”; “Redimir al cautivo” y “Enterrar a los muertos” (pp. 303-507).

¹³⁹ Las concordancias y similitudes entre las dos obras son apreciables en lo tocante a este punto de la erudición. Algunos ejemplos y citas son reproducidos casi con exactitud, como sucede con el milagro de Calanda, relatado en la *Noche Primera* de la *Navidad* y en el capítulo IV del Tratado XIII del *Consuelo* (p. 430).

¹⁴⁰ Algunas de las partes más plagadas de erudición son el capítulo VIII del Tratado III titulado *Algunas sentencias de los filósofos* (pp. 69-73) y el capítulo I del Tratado XIV: *Cuánto debe estimarse la libertad y de la esclavitud del alma* (pp. 459-468).

las cuales proceden de los mismos autores manejados en su miscelánea: Ovidio, Homero, Tulio, Séneca, Estrabón y un largo etcétera.

El texto está apoyado constantemente en referencias bibliográficas a los textos sagrados, a la vida, a los escritos de los santos y de los grandes filósofos y pensadores, siempre anotadas convenientemente al margen aunque, en muchas ocasiones, las parafrasea sin indicar la fuente. Cada uno de los capítulos en que se dividen los tratados son pequeñas historias o ejemplos apologéticos. En ellos suele proponer como modelos de comportamiento a personajes reales y conocidos por el autor. Destaca, especialmente, el elogio de algunas mujeres ilustres que son modelo de caridad y que nos sirven para comprobar, una vez más, que el autor de esta obra es el mismo de la *Navidad*. Así, por ejemplo, en el capítulo IV del Tratado IX, *El cuidado que se ha de tener con los niños pobres y cómo lo premia*, aparece elogiada Vicencia Asín, esposa de nuestro autor, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, así como sus suegros:

[...] sucedió en esta ciudad de Huesca y yo, como testigo de vista, puedo sin rebozo asegurarlo. Vivía en esta ciudad una señora casada, llamada doña Vicencia de Assín, hija del Doctor Gerónimo Assín, insigne letrado, Catedrático de Vísperas de esta nobilísima universidad, cuyos escritos se veneran hoy en todas las universidades de España, con que ilustró sus prendas, y de doña Ana María Viota, a cuya enseñanza y desvelo en criarla le debió su virtud. Esta señora, aunque observante de la ley de Dios, seguía el rumbo de otras de su porte, asistiendo a los paseos y regocijos que se frecuentan en esta ciudad [...] y vivía una vida común, aunque siempre fuerte para apartarse de todo lo que juzgaba por malo.¹⁴¹

Hasta tal punto llega el elogio de su mujer que la eleva a categoría de santa, llegando incluso a hacer algún milagro después de muerta.¹⁴² Interesante resulta el hecho de que destaque en este ejemplo cómo su mujer vivía una vida mundana y gustaba de galas y fiestas, como las de las academias, a las que seguramente acudía con su marido, hasta que se encuentra con una pobre mujer que no tiene ni para alimentar a su hijo. Este hecho provoca un cambio radical en doña Vicencia, que pasa a practicar la caridad con fervor y se convierte en una especie de monja, pero

¹⁴¹ P. 322.

¹⁴² Le atribuye varios milagros a su mujer, a la que todos los vecinos tienen por santa, pues, al morir, toman como reliquias sus prendas, se encomiendan a ella, y uno de ellos pide ayuda ante su tumba y se le concede un milagro por su intercesión (p. 327).

casada: dedica buena parte del día a la oración, la penitencia y las mortificaciones, viste un hábito de lana y dona a los pobres sus muchas galas, acepta con resignación la muerte de dos hijos, del mismo modo que sufre con paciencia los terribles dolores de su larga agonía (descrita pormenorizadamente en este capítulo)¹⁴³ hasta que alcanza la gloria un 2 de marzo.¹⁴⁴ A tales extremos de virtud, pobreza y elevación llega esta mujer que hasta su confesor “negaba las licencias a su fervor, por verla casada, y poco robusta de salud”.¹⁴⁵

El ejemplo de la virtud de su mujer es exagerado y desmesurado en alabanzas, pero va parejo al de otras damas nobles igualmente ilustres, como es el caso de doña Francisca Abarca¹⁴⁶ o doña Victoria Villanova, mujer de Sancho Abarca,¹⁴⁷ ambas emparentadas con el linaje de los Condes de Aranda y con las que a buen seguro habría compartido algunas de las veladas de la academia del Conde.

En definitiva, estas breves pinceladas sobre la última obra de Matías de Aguirre del Pozo y Felices nos han servido para dilucidar algunas de las concordancias más significativas entre ambos textos y nos permiten confirmar la hipótesis de misma autoría para la *Navidad de Zaragoza* y el *Consuelo de pobres y remedio de ricos*.

¹⁴³ Pp. 323-325.

¹⁴⁴ Aguirre, que conoció en primera persona la dolorosa agonía de su mujer, la relata pormenorizadamente, dando fechas exactas. El 26 de febrero, miércoles, le dio una fuerte calentura y enfermó, no pudiendo ni siquiera ingerir el viático que, milagrosamente, al final, tragó sin dificultad, y que le fue dado el domingo siguiente, suponemos 2 de marzo, de no ser aquel año bisiesto. Ese mismo día, a las tres horas, falleció. La fecha de defunción dada aquí no se corresponde por dos días (4 de marzo de 1660) con la que ofrece el registro de defunción de la Parroquia de San Pedro localizado en el Archivo Diocesano de Huesca (*vid. supra* nota al pie 116). Se trata de otro error de fechas, no demasiado relevante, pero que llama la atención, dado el gran interés que manifiesta Aguirre en la precisión temporal, tal vez para dar un mayor aire de veracidad a este ejemplo de virtud protagonizado por su mujer. La hipérbole en este relato pone en tela de juicio la veracidad del relato de esta ilustre mujer, que experimenta en su vida repetidos sucesos que son interpretados como milagros (como cuando su hija de menos de un mes cae desde altura golpeándose la cabeza y no muere) y se presenta ante los lectores como una auténtica santa.

¹⁴⁵ P. 323.

¹⁴⁶ A esta también la cita como mujer insigne y misericordiosa con los enfermos en el Tratado III (Capítulo II, p. 421).

¹⁴⁷ Esta dama es propuesta como modelo de perfecta viuda virtuosa, como Vicencia Asín lo fuera antes de perfecta esposa (Tratado XIII, Capítulo V, p. 445).

4) A modo de conclusión

Además de todo ello, hay que recapitular aquí algunos aportes fundamentales para el sostenimiento de la tesis de la autoría de Aguirre del Pozo para las dos obras, como los que nos ha proporcionado el estudio directo de sus obras y de los documentos históricos. En primer lugar, hay que señalar el ya mencionado carácter verídico del relato autobiográfico del poema en el que narra su huida de Zaragoza con motivo de la peste. Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en Calatayud, saldría precisamente de Zaragoza en torno a las fechas de la primera epidemia de peste, localizadas, como vimos, hacia 1651-1652. El por entonces joven poeta huyó nuevamente a su Bómbilis natal y, posteriormente, hacia Huesca, lugar en el que se casó el 31 de octubre de 1652, según testimonia la partida matrimonial conservada en el Archivo Diocesano de Huesca que he tenido ocasión de consultar.¹⁴⁸ En esa misma ciudad trascurrió el resto de su vida, marcada por el fallecimiento de su esposa el 4 de marzo de 1660, año en que tomó los hábitos y se dedicó al desarrollo de actividades ligadas a su cargo eclesiástico, como la dirección de la Universidad Sertoriana (de la que fue rector) y el desempeño del puesto de Arcediano de la Catedral. Este cargo le permitió desempeñar tareas ligadas a la caridad y sostenimiento de los pobres¹⁴⁹ que sin duda influyeron y movieron a la escritura del *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, que se adscribe al género de la literatura centrada en los pobres¹⁵⁰ tan frecuente en el Siglo de Oro.

Nos encontramos pues, ante dos obras diversas que reflejan dos momentos vitales de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Por un lado la *Navidad de Zaragoza*, obra de juventud influenciada por el círculo gongorino y el ambiente

¹⁴⁸ Signatura 7-1/208.1, p. 87.

¹⁴⁹ En la Catedral de Huesca se desarrollaron durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII numerosas actividades destinadas a la atención a los pobres. Existía un cargo catedralicio que era el “Padre de Huérfanos” cuya misión consistía en limpiar la ciudad de vagabundos y recoger y enviar al hospital a enfermos pobres (para profundizar en las cuestiones referidas a esta figura *vid.* Ángel San Vicente Pino, *El oficio de padre de huérfanos*, Zaragoza, Caesaraugustana Theses, 1965, digitalizado en la Biblioteca Virtual de Derecho Aragonés). Además existía la Casa de la Limosna de la Catedral, que trataba de “limitar las consecuencias sociales de la miseria engendrada por el sistema” aunque no perseguía, como era común en la consideración social de los pobres desde la Edad Media, sacar al pobre de su estado, sino solamente ayudarlo a sobrevivir” (José Manuel Latorre Ciria, “La ciudad en los siglos XVI y XVII: estancamiento y comarcalización” en Laliena Corbera, Carlos (coord.), *Huesca. Historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1990, pp. 221 y 236). Por crisis en las rentas catedralicias por deudas acumuladas se fueron reduciendo progresivamente los fondos destinados a la Limosna y en la época de Aguirre (mediados del XVII) se redujo al mínimo el número de pobres atendidos hasta una cifra casi simbólica (*ibid.*, p. 236).

¹⁵⁰ Para el estudio de este género es fundamental el artículo de Aurora Egido, “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro”, en *De la mano de Artemia...*, *op. cit.*, pp. 151-192.

académico en el que se movía en esa ciudad, y por otro, el *Consuelo de pobres*, obra madura inspirada por sus inquietudes y su labor dentro del orden eclesiástico en Huesca. No obstante, no son dos obras tan alejadas y diversas como podría parecer en un principio, ya que son fruto de un único autor que ya en sus años jóvenes manifestaba cierta predilección por el tema de la pobreza.¹⁵¹ Una inquietud vital que se convierte en uno de los nexos de unión entre las dos obras que permiten trazar la trayectoria vital de un solo hombre, al que, por casualidades del destino, un error bibliográfico hizo que su propio padre le arrebatase parte de la fama. Fama merecida, que es justo que al menos estas páginas sirvan para restituir a su memoria.

¹⁵¹ Así hemos tenido ocasión de analizarlo a propósito del protagonismo de San Alejo, patrón de pobres y mendigos en la comedia *Cómo se engaña el demonio*. Este tema ya se había desarrollado en obras de teatro jesuíticas de las que, a buen seguro, tendría noticia o incluso habría presenciado alguna representación Matías de Aguirre. En los colegios de los Jesuitas se tiene constancia de la escritura y representación de una obra anónima titulada *Comedia de San Alejo* (cfr. Apéndice IV-V de la obra de Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 512).

5) Apéndice: el testamento de Matías de Aguirre

Noticias de la familia de Aguirre sacadas de la ejecutoria y otros papeles de la casa que tiene en su poder el Doctor D. Lorenzo de Aguirre, Caballero Regidor de Huesca y Catedrático de Digesto en la Sertoriana Universidad de Huesca en mayo a 13 de 1789.

Noticias de la familia de Aguirre sacadas de la ejecutoria y otros papeles de la casa que tiene en su poder el Doctor D. Lorenzo de Aguirre, Caballero Regidor de Huesca y Catedrático de Digesto en la Sertoriana Universidad de Huesca en mayo a 13 de 1789.

Desiende esta Casa de la villa de Acaun en la Provincia de Guipuzcoa, y el N.º de frecuencia en la familia es.

Juan 1.º con Maria Anxondo huvo a
 Juan 2.º con Juana de Asturomendi, a.
 Juan 3.º que en p.º los años de 1594 se fue a vivir a Calatayud, donde casó con Maria Angel Sebastian (quien prueba su infancia en Taxag. a 3 de marzo del 1635) y huvo a
 Juan 4.º y Matias 1.º de estos Juan 4.º fue Teorista y Matias casó en Calatayud con Catalina del Pozo; y a
 Matias 2.º Juan 5.º y Jonacío.
 Matias 2.º vivió en Taxag. p.º los años de 1648 como consta de una firma q.º en 2 de marzo raeo p.º q.º rubricó (2) esta bolto sea el testam.º de su padre y la fiduciaria con a en el p.º Juan 6.º vivo. este con D.ª Vincencia Arin huvo en Huesca a.
 Jonacío y Teresa.
 Jonacío casó con D.ª Maria Clemente y Abaca, y huvo a Manuel Lucas = Lorenzo Bernarndo = toma nacio 1689 en Huesca y Maria Lucia q.º nacio a 13 de E.º 1682 y fue hijo de de Capbar = huvo a D. Antonio.
 (6) D. Ant.º en 3 nup.º con D.ª Teresa Postigo y murice en 29 de Oct. 1776. (6) nacio a 20 de A.º del 704.
 a D.º D.º Lorenzo Aguirre q.º en 29 de Mayo de 1783 casó con D.ª Agueda Cal. y nacio a 10 de Nov. de 1764.
 D.º Matias 2.º q.º esp.º quien se ha formado el presente Abol. nacio en Calatayud de Matias 1.º y Petronila

La casa q.º los Aguirres poseían en la villa de Acaun de Guipuzcoa fue vendida a D.º D.º Lorenzo de Aguirre Caballero Regidor de Huesca y Catedrático de Digesto en Acaun a 13 de Mayo 1789. En la casa q.º los Aguirres poseían en Calatayud de Guipuzcoa en el año 1637 se casó Matias con Catalina de Calatayud q.º murio a 5 de E.º 1638.

En Calatayud de Guipuzcoa se casó Juan 3.º q.º era hijo de Juan 2.º con Juana de Aguirre y huvo a Juan 4.º

(1) hizo testam.º a 14 de Enero de 1648.

(2) esta bolto sea con Diego Esp.º no 1.

En marzo anterior a 16 años.

capitulacion en 1650; siendo adulto pasó a vivir a Tarazona p^o los años de
en el año 1652 ¹⁶⁵⁹ ¹⁶⁴⁸ mueren su padre y casada su madre con Diego
Jenes de Huesca. Español; mas adelante se domicilió en Huesca; fue
D. Beronimo de Arin hasta de agoraxo q^o morib^o, donde casó con D^o Ana
de Huesca casada con ^{ya difunta}
D^o Ana Maria de Arin, hija del celebre J. C. el D^o Beronimo de Arin
za:
la q^o murio a de Tarazona de 1660. cuyo testam^o en
erca año 1660 a 8 de Enero: en 25 de Mayo de 1664 con
bien en Tarazona: ambas con otras. En Junio de 1660
tomó posesion del Presorado de la Unioⁿ = en lo de Octu
bre de 64 tomó posesion de la Unioⁿ en Mexico y rinde
de antes lo ha tenido en Coahuila = En 8 de Enero de
1665 esta mision ando en Ayerbe = En Junio de 65.
fue a Huesca = hasta Tarazona: lo llevo a Huesca fin
duda en a negocios sobre la testam^o del Capitan
D. Gregorio Carrillo q^o murio en Huesca y lo dejó executor
de sus m^o bienes, con la comision de q^o fundase de ellos
en un Colegio de Tenientes = En Dec. de 67 segun
notic^o recobido de Evangelio = fue obispo de la Parro
quia de S. Pedro = murio D^o Matias en Pamplona a 3
de Agosto de 1670, entaxo se en el Con^o de Predicatos de
aquella Ciu^d como lo dispone en su testam^o es en
Pamplona a 3 de Julio del dho año 1670 ante Geronimo
Tudela, q^o es el v^o = En el nombre de Dios todo p^ode
roso de rep^o todos q^o la presente Carta publica de tes-
tamento v^o rem, como yo el D^o D^o Matias de Agui-
rre, Arcediano de los Valles, Dignidad en la ^{1^a} ^{1^a} de
Huesca del Reyno de Aragón, digo q^o habiéndome ele-
gido los N. del Regimiento de esta Ciu^d de Pamplona, Ca-
bera del Reyno de Navarra p^o su Predicador ordinario
de ella p^o la Juaxemma ultima pasada, vine a esta Ciu^d
y desp^o de haber predicado en ella dha Juaxemma, p^o a:

vide
iego
prose
den
ocho
milla
Acota
1660
Ocho
cinda
ocho
65.
ion
n
on
llo
gun
no
3
e
-
o
le
=
is
e
e
to
y
=

Ep^o la Provincia de Guipuzcoa, a donde he arribado me
diciendo, e haciendo mision ari en la Ciu^o de S. Sebas
tiam, como en otros lugares de la Prov^o desde el año 1700
hastag. bolbi en esta Ciu^o q. abra cosa de ochodias, en la
q. al año q. llegué fué en año 1701. recibiendo regalarme con
una enferma^o corporal, y ha ido continuando aque
lla de riente, q. de sus accidentes me hallo con mu
cha aflicción en cama en la Casa del Sr. Fr. S. An
dres, Fr. Juan Anzpo y Senor de la Ciu^o de Santiago, y
Obispo q. fue de esta Ciu^o a unq. gloria a su Div. P. ha q.
en mirano juicio su nacimiento en el Con^o de
Agustinas Precolatas, muriendo en Pamp^a y riendo
era en su Casa riendo de riente a disposicion del
Sr. Anzpo de Santiago; p. realma tre o mil miranera
al Con^o de Carm. Deceabras de Nueva Sorducados, y
a la Parroq. de S. Pedro 1000^o a los S. Fr. y P. 6000. y
al Hosp. de Nueva Sorducados . . . a su 1^a y 2^a 1000^o los frutos
de dos años q. estuviere en enca de a dignidad de visi
tuye heredo, a su hijo D. Ygn. con obligacion de dotar a su
unicahija D^a Teresa en cinco mil ducados. = Item q.
D. Pedro Gregorio Carrillo q. murio en ha? en su test.
lo dexo heredero universal con facultad de disponer
a su voluntad, como consta de los papeles q. tiene el Sr.
Juan de Mediasilla, los quales dexa al Coleg. de Hu
esca con la obligacion de mantener a veintiduenos q.
dos meses al año misionem p. Castilla, y demas partes
de este Reyno. Testamentarios los Sr. D. J. Sanabria
Maestre Esc. y Cam. D. D. Samuel Salinas Preposito
y Cam. D. Mig. de Larus y Santa Cam. 2000 de Hues
ca, y D. J. Castilla, y Orxies, Juan Luis Anaco y Vin
ner, D. Ant. Orxies Sr. de Orizama, D. Sebastian Bar
zano, D. Bern. Castilla, 2000 de Huesca, y a D. Se
bastian Ciparza Capellan de las Precolatas la disposi

cion de la casa q. = Al Dia sig^{te} año de un Codicia.
Lue en aconciã q. hay suficiente capacidad en sus
bienes año de q. se dedican cinco mil misas mas
q. se deban decaer a disposicion del Sr. D. Juan Casulla
Prior de la Insigne Coleg. ygl^a de la Ciu^a de Calata
yva, y q. de ellas redam las 3000 al Sr. Juan de la
Sigenza Prior de Camm. Desc^o de Calat^a y las 2000 res
tantes las distribuya el Sr. Prior de la Coleg^a de
Thalicia, andonde se paxerca. Lue el Sr. D. Diego Es
pañol supe. marido q. fue de la D^a Personada del
Pozo, su thaxone le debe mil ducados, los quales le pa
dona.

Hay un nombram^{to} de thaxionero de s. hon. echo en
año 1713 p^a el Sr. Aleman Cam^o de s. y de. gen^l de
de vacante en D. Matias Aguirre, q. a mi juicio es
hijo de D. Ygnacio.

Trascripción:

Descienden de esta histórica Casa de la Villa de Ataún¹⁵² en la provincia de Guipúzcoa y número que secuencia la familia es:

Juan 1º con María Arrondo hubo a Juan 2º con Juana Auzmendi [y] Juan 3º que casó con Juana de Suquía y este a Juan A.¹⁵³

Francisco, que en los años 1594 se fue a vivir a Calatayud, donde se casó con María Angel Sebastián, (quien prueba su infanzonía en Zaragoza a 3 de marzo de 1635) y tuvo a Francisco 2º y Matías 1º (1),¹⁵⁴ de estos, Francisco fue jesuita y Matías casó en Calatayud con Petronila del Pozo (2)¹⁵⁵ y tuvo a Matías 2º, Francisco 3º (x)¹⁵⁶ e Ignacio.

Matías 2º vivía en Zaragoza por los años 1648, como consta de una firma que en 2 de mayo sacó para que subsistiese el testamento de su padre y la fiduciaria hecha por Francisco, este con Dª. Vicencia Asín tuvo en Huesca a Ignacio y Teresa.

Ignacio casó con Dª María Clemente Abarca, capitularon a 17 de mayo de 1674, y hubo a Manuel Lucas, Lorenzo Bernardo, Tomás, que nació en 1689 en 22 de diciembre, Vicencia y María Luisa, que nació a 13 de diciembre de 1682 y fue monja de Casbas.

Lorenzo con Dª [existe un espacio en blanco en el original] hubo a D. Antonio.

(6)¹⁵⁷ D. Antonio tuvo con Dª Teresa Pastior, que murió en 29 de octubre de 1776, al Dor. D. Lorenzo Aguirre, que en 29 de mayo de 1783 casó con Dª. Agueda Otal, que nació a 10 de noviembre de 1764.

D. Matías 2º, que es por quien se ha informado el presente árbol nació en Calatayud de Matías 1º y Petronila, siendo adulto pasó a vivir a Zaragoza por los años de 1648; muerto su padre y casada su madre con Diego Español, más adelante se domicilió en Huesca, (no sé hasta de ahora con qué motivo),

¹⁵² La casa que los Aguirre tienen en la Correría se hizo de dos que fueron de los Avines y las compró Antonio Asín año 1554.

¹⁵³ Antonio del Pozo hermano de Petronila casa en Calatayud con María Casulla, muerto aquel año 1637. María entró Carmelita Descalza que murió a 5 de enero de 1659 y Juan 3º que caso con Juana de Suguía y este a Juan A.

¹⁵⁴ (1) Hizo testamento a 14 de enero de 1646.

¹⁵⁵ (2) Esta volvió a casarse con Diego Español.

¹⁵⁶ (x) Murió antes de los 14 años.

¹⁵⁷ (6) Nació a 20 de abril de 1704.

donde casó con Vicencia de Asín y Biota,¹⁵⁸ hija del célebre J.C. el Dor. Jerónimo Asín,¹⁵⁹ la cual murió en 4 marzo de 1660, hecho testamento en Huesca, año 1660 a 8 de enero. En 25 de mayo de 1654 estuvieron en Zaragoza ambos consortes. En junio de 1664 tomó posesión del Rectorado de la Universidad, en 20 de octubre de 64 tomó posesión del Arcedianato episcopal en propiedad, sin duda antes lo habría tenido en coadjutoría. En 8 de enero de 1665 está misionando en Ayerbe, en junio de 65 fue a Madrid; hasta Zaragoza lo llevó un carretero (sin duda iría a negocios sobre la testamentaría del Capitán D. Gregorio Carrillo que murió y lo dejó ejecutor de sus muchos bienes con la comisión de que fundase de ellos en Teruel un colegio de jesuitas). En diciembre de 67 según noticias se ordenó de Evangelio, fue obrero de la Parroquia de San Pedro.

Murió D. Matías en Pamplona a 3 de agosto del dicho año 1670 enterrándose en el convento de Recoletas de aquella ciudad como lo dispone su testamento hecho en Pamplona a 31 de julio de 1670 ante Gerónimo Tudela, que es el siguiente:

“En el nombre de Dios todopoderoso etc., sepan todos cuantos la presente carta pública de testamento vieren como yo, Dor. D. Matías Aguirre, Arcediano de los Valles, Dignidad de la Sta. Iglesia de Huesca del Reino de Aragón, digo que habiéndome elegido los Señores del Regimiento de esta ciudad de Pamplona cabeza del Reino de Navarra por su predicador ordinario de ella para la Pascua de la Cuaresma última pasada, vine a dicha ciudad y después de haber predicado en ella dicha Cuaresma partí para la Provincia de Guipúzcoa, adonde he asistido predicando y haciendo misión, así en la ciudad de San Sebastián, como en otros lugares de la Provincia desde el dicho tiempo hasta que volví a esta ciudad, que hará cosa de ocho días en la que al tiempo que llegué fue Nuestro Señor servido regalarme con una enfermedad corporal y ha ido continuando aquella de suerte que de sus accidentes me hallo con mucha aflicción en cama en la casa del Ilmo. Sr. D. Andrés Girón, Arzobispo y Señor de la ciudad de Santiago y Obispo que fue de esta ciudad para gloria a su Divina Majestad. En mi sano juicio... [hay puntos suspensivos en el original]”.

¹⁵⁸ Capitularon en Huesca, año 1652, 19 de septiembre.

¹⁵⁹ Don Jerónimo Asín estuvo casado con Doña Ana María Biota. A sus suegros los elogia junto a su mujer Vicencia en el *Consuelo de pobres* (*op. cit.*, p. 322).

Su entierro en el convento de Agustinas Recoletas muriendo en Pamplona y si en Huesca en su catedral, siendo el entierro a disposición del Sr. Arzobispo de Santiago; por su alma tres mil misas rezadas al convento de las Carmelitas Descalzas de Huesca 50 ducados y a la Parroquia de San Pedro 100 ducados, a los Ss. Justo y Pastor 600 ducados y al Hospital de Huesca 200 ducados, y a su Santa Iglesia todos los frutos de dos años que estuviesen de ser de su Dignidad.

Instituye heredero a su hijo D. Ignacio con obligación de dotar a su única hija D^a Teresa en cinco mil escudos. *Item* que D. Pedro Gregorio Carrillo que murió en Madrid, en su testamento lo dejó heredero universal con facultad de disponer a su voluntad, como consta en los papeles que tiene al presente Juan de Mediavilla, los cuales deja al Colegio de Huesca con la obligación de mantener seis religiosos que dos meses al año misionen por Castilla y demás partes de este Reino.

Testamentarios los SS. D. José Santolaria, Maestre y Can^o., Dor D. Manuel Salinas, Preposito y Can^o., Dor. D. Miguel de Lasús y Marta, Can^o. todos de Huesca y D. José Castilla y Urriés, Juan Luis Mateo y Jiménez, D. Antonio Urriés, Señor de Oricana [sic],¹⁶⁰ D. Sebastián Ponzano, D. Bernardo Castilla, todos vecinos de Huesca y a D. Sebastián Esparza, Capellán de las Recoletas, la disposición de la confirmación.

Al día siguiente añade un codicilo. Que en atención a que hay suficiente capacidad en sus bienes añade que se le digan cinco mil misas más que se deban decir a disposición del Sr. D. Juan Casulla, Prior de la Insigne Colegiata de la ciudad de Calatayud y que de ellas se den las 3000 al P. Fr. Juan de la Virgen, Prior del Carmelo Descalzo de Calatayud y las 2000 restantes las distribuya el dicho Sr. Prior de la Colegiata de dicha ciudad en donde le parezca. Que el Sr. D. Diego Español, marido que fue de la Sra. D^a Petronila del Pozo, su madre, le debe mil ducados los cuales le perdona.”

Hay un nombramiento del Racionero de S. Lorenzo hecho en ese año 1713 por el Sr. Alemán, Can^o. de Huesca y Vicario general, de vacante de D. Matías Aguirre que a mi juicio es hijo de D. Ignacio.

¹⁶⁰ Sin duda es un error por *Nisano*, de donde era señor Antonio Urriés, a quien dedicó Matías de Aguirre la *Noche Segunda* de su *Navidad*.

B) ESTUDIO DE LA NAVIDAD DE ZARAGOZA

1) La *Navidad de Zaragoza* como miscelánea barroca: contextualización

La *Navidad de Zaragoza* se presenta bajo la apariencia de un relato extenso a modo de novela en la que se integran, como era habitual en la novela barroca,¹ algunos pasajes en verso. Sin embargo, existe una tipología de novelas que se caracterizan por unificar una gran variedad de géneros, temas y materiales bajo un marco narrativo y que se ha venido denominando novela miscelánea. La obra de Aguirre estaría, por tanto, entre esta tipología miscelánea ya que entre sus páginas encontramos numerosos poemas, cuatro comedias, extensos pasajes eruditos (a buen seguro escritos con anterioridad) y una novela corta, unidos bajo un mismo marco espacial y temporal que, como tendremos ocasión de analizar, corresponde a una relación de ambiente académico-festivo.

La miscelánea ha venido siendo un membrete bajo el que se han englobado un tipo de novelas barrocas muy variadas que van desde la novela corta o cortesana enmarcada² a otras muy similares a la *Navidad de Zaragoza* como los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, el *Para todos* de Montalbán o la *Cítara de Apolo* del también aragonés Ambrosio Bondía. Precisamente la definición dada por autores como Blecua para la *Cítara* de Bondía se aplica perfectamente a la obra de Aguirre:

[...] la *Cytara de Apolo y Parnaso en Aragón*, que pertenece al género de los *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, tan típico del Barroco, y es una miscelánea de diversas especies, donde se cuentan historias, se representan comedias y se cantan o se recitan poemas.³

¹ Así lo observamos en la novela cervantina o en la novela pastoril en la que se introducían variedad de poemas. Existe una amplia bibliografía para un estudio completo del panorama novelístico del Siglo de Oro y los diversos tipos de novelas cortas entre la que cabe destacar E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid, Taurus, 1966); Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid, CSIC, 1961); Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* (Montpellier, Publications de la Recherche, 1987); Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid, Gredos, 1972) o J. B. Avallé Arce, *La novela pastoril española* (Madrid, Itsmo, 1974).

² Se acuñó este término para designar a un tipo de novelas de ambientación urbana cuyo escenario era la corte o ciudades populosas como lo define A. González de Amezúa, en su *Formación y elementos de la "novela cortesana"* en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, Vol. I, pp. 194-279. Véase también Pilar Palomo, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976).

³ J.M. Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, op. cit., p. 199.

El término “miscelánea” resulta bastante complejo ya que ha sido una especie de “cajón de sastre” para explicar la evolución que la prosa experimenta en el Barroco. Inmediatamente antes encontramos la llamada miscelánea renacentista un “género híbrido”, como lo definiera Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, cercano al ensayo, al apotegma y a la novela destinada a la difusión de la cultura y al entretenimiento del público.⁴

No obstante, el género misceláneo entronca con los clásicos. En obras como las *Noches áticas* de Aulo Gelio y los *Días saturnales* de Macrobio se encuentra, como señala directamente Tirso en sus *Cigarrales*, la raíz de la miscelánea⁵. En estos relatos de reuniones nocturnas de carácter lúdico en los que se mezcla la historia, la filosofía, la física, elencos de citas variadas o incluso “algunas cuestiones enigmáticas que se proponían a los postres”,⁶ se pueden apreciar ejemplos de modelos de obras muy posteriores como la propia *Navidad*.

Del mismo modo alude a los clásicos Mexía en la que él mismo considera la primera obra miscelánea: su *Silva de varia lección*:

[...] y por esso le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y yo soy el primero que en ella haya tomado esta invención, en la griega y la latina muy grandes auctores escribieron así, como fueron Ateneo, Vindice Cecilio, Aulo Gelio, Macrobio, y aun en nuestros tiempos, Petro Critino, Ludovico Celio, Nicolao Leónico y otros algunos.⁷

A uno de estos autores, Aulo Gelio, se cita también en los preliminares de la obra miscelánea de A. Eslava, *Noches de invierno*, situada cronológicamente entre los *Cigarrales* y la *Silva de varia lección*, según señala Julia Barella, editora de esta

⁴ “Esta literatura se configura así en la encrucijada del ensayo (discursos breves escritos en libertad compositiva), la novela (narraciones fabulosas de personajes ejemplares o singulares) y el apotegma (relato muy escueto, que a semejanza del chiste explota la agudeza [...] y que vendrían a ser embriones de las novelas cortas)” (A. Rallo, “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista” en *Edad de Oro*, III (1984), p. 166. pp. 159-180).

⁵ Los cigarrales toledanos transcurren en las noches “en saraos artificiosos, motes más agudos que satíricos y disputas tan curiosas como claras, que pudieran dar envidia a las *Noches áticas* de Aulo Gelio y *Días saturnales* de Macrobio.” (Tirso de Molina, *Obras completas. Cigarrales de Toledo*, ed. de M^a Pilar Palomo e Isabel Prieto Palomo, Madrid, Turner, 1994, p. 237).

⁶ Introducción biográfica de F. Navarro y Calvo a su traducción de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, vol. 1, *op. cit.*, pp. 2-3.

⁷ Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, *op. cit.*, pp. 161-162.

obra: “aunque Antonio Eslava no cite a Aulo Gelio a lo largo de sus *Noches*, la influencia de esta enciclopedia clásica es segura”.⁸

Una vez indagado el modelo clásico del patrón misceláneo, podemos señalar que lo común de las misceláneas modernas (tanto renacentistas como barrocas) es la mezcla de diversas materias pero con una unidad coherente proporcionada por un marco espacial y temporal: el modelo dialógico en el caso de la renacentista al que se sumará el marco bocacciano ya en el Barroco.⁹

El modelo del *Decameron* será seguido prácticamente por todos los imitadores de misceláneas barrocas, tanto en Italia como en España, como señala W. Pabst: “el esquema general, con la clasificación de cien novelas en diez grupos de otros tantos días, podría despertar la apariencia de una normatividad, pero sólo el empeño de autores posteriores, encaminado a imitar este esquema en grupos de novelas cortas y narradores ficticios despertó la impresión de que se trataba de una tradición”.¹⁰

Realizando un somero rastreo por las principales obras misceláneas del Barroco podemos corroborar con facilidad cómo impera el modelo bocacciano:¹¹ el marco es siempre una reunión de carácter festivo dividida en varias jornadas en las que se irán intercalando los diferentes materiales literarios. Así sucede en la *Cítara de Apolo* de Bondía, las *Tardes entretenidas* y *Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano, la *Corte en aldea y noches de invierno* de Rodríguez Lobo, el *Para todos* de Montalbán o los *Cigarrales de Toledo* de Tirso,¹² cuyas semejanzas en la

⁸ A. Eslava, *Noches de invierno*, introducción y edición de Julia Barella Vigal, *op. cit.*, p. 60. La relación de la *Navidad* con las *Noches de invierno* aparece recalcada al comienzo de la obra de Aguirre con las continuas referencias al invierno y al calor que ofrecen los braseros y los paisajes primaverales o estivales que decoran las salas del palacio: “tenía por adorno una colgadura de grana, bordada con diferentes dorados frutos que fingían un agosto apacible, templado su calor con las frías noches de diciembre” (p. 20).

⁹ Para todas estas cuestiones de evolución del modelo misceláneo desde los patrones clásicos sigo el estudio de J. E. Laplana en su tesis doctoral *Edición y estudio de la obra literaria de Ambrosio Bondía, Tomo V, op. cit.*, pp. 1099-1104.

¹⁰ W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria, op. cit.*, pp. 81-82.

¹¹ *Vid.* Introducción de María Hernández Esteban al *Decameron* de Boccaccio, Madrid, Cátedra, 1998, p. 60. Nótese además la relación estrecha que mantiene la *Navidad*, en la que el Aguirre refiere “los sucesos que ocurrieron huyendo con ocasión del contagio” con el marco del *Decameron* en el que los personajes se reúnen en el campo durante diez días para huir de la peste que azota Florencia.

¹² Las ediciones manejadas de las obras citadas son las siguientes: Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo*, ed. de José Enrique Laplana, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000; Alonso Castillo de Solórzano, *Tardes entretenidas*, ed. de Patricia Campana, Barcelona, Ed. Montesinos, 1992; Francisco Rodríguez Lobo, *Corte en aldea y noches de invierno*, traducido del portugués en castellano por Juan Bautista de Morales, Valencia, Oficina de Salvador Fauli, 1793 (ed. original en

disposición de la materia narrativa tendremos ocasión de analizar con mayor detenimiento.

Vemos, por tanto, que el contenido erudito y apotegmático ya presente en la miscelánea renacentista se amplía con la mezcla de diversos géneros literarios, lo que permite además incluir la prosa, el verso y el género dramático para cumplir así con el concepto de “unidad en la variedad” que tanto preocupase a Cervantes¹³ y a los autores barrocos. El tópico barroco de la *discordia concors*, es decir, de la unidad que subyace tras el aparente caos o mezcla de géneros, temas y materiales, funcionó muy bien gracias al género misceláneo. La búsqueda de la belleza en la disparidad responde al gusto barroco de imitación de la naturaleza siguiendo el tópico verso de Serafino Aquilano “per molto variar natura è bella”¹⁴. Además, hay que tener en cuenta la avidez con la que los escritores barrocos fomentaban el deleite del público lector, dado a la ostentación¹⁵, por lo que la mezcla de los más variados y dispares contenidos contribuía a esa búsqueda de opulencia aunque los resultados, como le sucede a la prosa de Aguirre, sean las más de las veces de escasa brillantez y mediana calidad literaria.

A esta “prolidad multiforme de la escuela barroca”¹⁶ se sumaron los autores de misceláneas barrocas, en especial los autores aragoneses, que realizaron

portugués de 1619); Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635 (primera edición de 1632. Edición moderna de José Enrique Laplana, *Obra no dramática*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999); Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, (edición moderna en Madrid, Castalia, 1996). El modelo de muchas de estas obras lo encontramos en el *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, traducido por Francisco Truchado, Bilbao, Matías Mares, 1580 y *Segunda parte del Honesto...*, Baeza, Juan Bautista de Maya, 1581.

¹³ Vid. , Riley, *op. cit.*, pp. 191-192.

¹⁴ Para el empleo de este verso en la literatura española véase Aurora Egido, “La varietà nell’*Agudeza* di Baltasar Gracián” en Emilio Hidalgo-Serna *et al.*, *Baltasar Gracián. Dal Barocco al postmoderno*. Seminario del Centro Internazionale Studi di Estetica (Palermo, 10 y 11 de octubre de 1986), *Aesthetica pre-print* [Palermo], 18 (diciembre 1987), pp. 25-39; trad. española en *Syntaxis*, 16-17 (1988), pp. 49-61 y su artículo “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco” en *Edad de Oro*, VI (1988), pp. 79- 113, ambos artículos reeditados en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 241-258 y pp. 9-55, respectivamente. Asimismo vid. A. Morel-Fatio, “La fortune en Espagne d’un vers italien”, *RFE*, 3 (1916), pp. 63-66 y E. Díez-Canedo, “Fortuna española de un verso italiano”, *RFE*, 3 (1916), pp. 168-170.

¹⁵ Vid. J.A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, pp. 325-329. La visión del mundo como lucha de opuestos es muy propia también de los gustos estéticos barrocos y en especial del Manierismo, como señala E. Orozco en su *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 166.

¹⁶ José Simón Díaz, “La aurora y el ocaso en la novela española del siglo XVII”, *Cuadernos de Literatura*, II (1947), pp. 295-307, p. 307.

un esfuerzo más que notable por conseguir una ensortijada sintaxis de filiación gongorina¹⁷ (a prueba de los lectores más tenaces).

La novedad que presenta Matías de Aguirre en su obra (si es que de alguna aportación novedosa al género puede hablarse) no radica en el marco (claramente bocacciano) ni en la disposición en noches,¹⁸ sino en la metáfora gastronómica que emplea para aludir a este género misceláneo:

Trabajé buscando alguna novedad que captara tu benevolencia en su disposición. No la hallé, que han llegado a lo sumo los ingenios y para adelantarme es muy limitado mi discurso. Muchas noches de invierno habrás leído, pero de invierno más templado, estas, en esto a lo menos, a -todas harán ventajas, pues son más que todas frías, acomodadas por eso al tiempo con más propiedad. No dudarás que quisiera darte las buenas noches,¹⁹ siendo de Navidad, una ha de ser buena por fuerza y no tengo más obligación, que hacer una y buena basta para desempeño. Cenas espléndidas te ofrezco en variedad de manjares para que desquites la desazón de lo mal guisado en el sainete de lo mucho, -si es sainete el ser mucho lo mal guisado-. Come, no muerdas, deja el manjar que te pareciere duro y si te lo parecieren todos, no te tengas por convidado.

(*Preliminares*, pp. 9-10)

La miscelánea que nos presenta es un banquete de géneros en el que concurren variedad de platos preparados de antemano para intentar satisfacer los gustos de un amplio público.²⁰ Podría decirse que el factor común de las misceláneas

¹⁷ El gongorismo plaga la prosa de Aguirre como se puede apreciar en multitud de ejemplos que nos asaltan desde las primeras páginas como la descripción que realiza de los caballos en los que llegan a la reunión los cuatro caballeros protagonistas presentados como brutos sin freno y orgullosos: “Cortejábanlas los cuatro nobles caballeros en cuatro caballos arrogantes en el movimiento, rendidos y humildes en la compostura, sin romper las leyes al precepto del freno, sin rendir las ventajas aún al aire de su ligero orgullo.” (p. 9).

¹⁸ La disposición en noches fue un modelo inaugurado en España por la obra de Antonio Eslava *Noches de invierno* (1609) según indica Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961, vol. III, p.188). Este marco caracterizado por la reunión festiva de unos nobles en un palacio para entretenerse durante las frías noches invernales parece tener un origen italiano, según señala Julia Barella en su edición de la obra de Eslava (*op. cit.*, p. 18) como se puede observar en obras como las *Piacevoli Notti* de Straparola (véase también el estudio de David González Ramírez, “La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida” en *Analecta malacitana*, 2 (2011), pp. 517-528. Este modelo fue ampliamente seguido por diversidad de autores entre los que cabe destacar, por su similitud con la obra de Aguirre, el texto de Antonio Sánchez Tórtoles, *El entretenido repartido en catorze noches, desde la vispera de Navidad hasta la del día de Reyes*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1701.

¹⁹ Nótese el juego de palabras (prefiere ofrecer una única obra buena y variada) con una única noche de Navidad (jugando así con el término “Nochebuena”).

²⁰ Así lo manifiesta expresamente Montalbán en el título de su miscelánea *Para todos*. No obstante, estos intentos de satisfacer a un amplio público con materiales tan variados acabó sucumbiendo

barrocas es precisamente que el marco narrativo se escribe *a posteriori* con la finalidad de aglutinar en un solo volumen obras diversas de un autor escritas con anterioridad, como es el caso de Matías de Aguirre. Si bien nuestro autor no manifiesta esta intencionalidad de modo explícito como otros autores,²¹ sí se deja entrever en el motivo que lleva a los cuatro caballeros protagonistas a ser los anfitriones de las cuatro veladas navideñas:

Días había que tenían convenido cuatro caballeros de Zaragoza regocijar las fiestas de Navidad con algunas sutilezas del ingenio, con diferencias de instrumentos músicos y con suavidad de acordes acentos, mostrando su prudencia en la elección del regocijo, -que no todos buscan lícitos pasatiempos-. Tenían entre los cuatro dispuestas cuatro historias entretenidas para divertir algún espacio de las noches con sus amantes versos.

(*Noche I*, p. 18)

Las misceláneas se presentan, por tanto, como un género que inserta materiales previos (versos, piezas dramáticas y narrativas) en un marco narrativo respondiendo así a “un esquema de sucesión y yuxtaposición de episodios capaces de ser aislables y sólo entrelazados a través de un protagonista o de unos personajes comunes”,²² dando así solución a la “unidad en la variedad”. Y para ello el marco real que ofrecían las academias literarias de la época (y en particular las academias zaragozanas) se ajustaba literariamente a la perfección, surgiendo así lo que W. F. King denominó “novelas académicas”.²³

progresivamente, como bien reflejan los títulos de las obras de Matías de los Reyes, *Para algunos*, y de Juan Fernández y Peralta, *Para sí*. Para estas cuestiones véase A. González de Amezúa, “Las polémicas literarias sobre el *Para todos*” en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II (1951), pp. 436-437.

²¹ Otros autores de misceláneas barrocas sí que expresan este aprovechamiento de materiales previos de modo explícito. Tal es el caso de Gabriel del Corral en su *Cintia de Aranjuez* (1628): “confesaré a v.m. que todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hacerlos tolerables, los engarzé en estas prosas y acompañé con estos discursos” (ed. de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, CSIC, 1945, p. 21). Del mismo modo se expresará años después en el prólogo de la *Vigilia y octavario* (1679) Ana Abarca de Bolea (*vid.* ed. de M^a de los Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994).

²² Manuel Fernández Nieto, “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas” en *Criticón*, 30 (1985), pp. 151-168, p. 152.

²³ *Op. cit.*, p. 139.

2) *La Navidad de Zaragoza* como novela académica

Aguirre localiza la acción del marco narrativo en Zaragoza, ciudad en la que vivió y que tenía, como tuvimos ocasión de analizar en el estudio introductorio sobre el autor²⁴, una floreciente actividad académica por las fechas de aparición de la *Navidad de Zaragoza*.

Precisamente la capital aragonesa es la ciudad seleccionada por Apolo para crear en ella el Parnaso de Aragón en la ficción narrativa de la miscelánea de Bondía, la *Cítara de Apolo*. En relación con esta obra suscitó cierta polémica entre los críticos una cita de la *Navidad* en la que unas damas disfrazadas de las musas de un coro apolíneo, a modo de momo cortesano al final de la segunda velada refieren los siguientes versos:

¡Apolo nuestro viva, viva dichoso,
pues vencido consigue mayores logros!
Cántenle glorias
pues el Parnaso tiene ya en Zaragoza.

La posible alusión a una academia real llamada Parnaso, de cuya existencia no hay ningún testimonio, no es más que un juego, habitual en la poesía aragonesa, de equiparar el Ebro y la ciudad de Zaragoza con el mítico Parnaso. Como señala José Enrique Laplana en su estudio de la obra de Bondía, no hay que tomar la cita del Parnaso como una alusión directa a una academia concreta ya que el tópico parnasiano era habitual en todas las reuniones académicas, tal y como se ve en otras composiciones del mismo cariz como el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz o las *Rimas* de Moncayo.²⁵ Así pues, aunque resulte tentador suponer que tanto la *Cítara* como la *Navidad* son el reflejo de las actividades de una academia real sita en Zaragoza, “posiblemente la del Conde de Lemos”, como afirma King, “sería imprudente fiar demasiado de la repetición de un término [Parnaso] aplicado con tanta frecuencia a un círculo literario”.²⁶

La controvertida cita, por tanto, no hace sino ponderar la excelencia de la reunión de las damas nobles en las veladas organizadas cada noche por cada uno de

²⁴ Véase el apartado correspondiente titulado “La solución a un error bibliográfico”.

²⁵ Introducción a la obra de Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo*, *op. cit.*, pp. XCIX y C. Téngase además en cuenta que, como demuestra en su tesis doctoral J. E. Laplana, no está documentado que Bondía perteneciese a ninguna academia.

²⁶ W. F. King, *op. cit.*, p. 142.

los cuatro caballeros enamorados de ellas que ejercen de anfitriones. Este marco narrativo de reunión académico-festiva en torno a cuatro parejas es muy similar en las obras de Aguirre y Bondía²⁷ aunque haya algunas diferencias estilísticas, puesto que las descripciones de la *Navidad* son más cortas y menos complejas y el hilo amoroso está “muy lejos del melindroso enamoramiento que llena tantas páginas de la *Cítara*”²⁸. El punto común más destacable es la exaltación de la “Augusta ciudad” de Zaragoza. En el caso de la *Navidad* el motivo es doble: por un lado localizar la ciudad en la que tenía su sede la academia del Conde de Lemos a la que perteneció Aguirre (aunque esta no se cite expresamente en la obra) y, por otro lado, destacar la fuerte vinculación de Zaragoza con la Virgen, a la que se suelen dedicar o encomendar de manera tópica la mayoría de las misceláneas aragonesas.

El caso de la *Navidad* también resulta peculiar en este aspecto. Si observamos otras misceláneas como la de Bondía, las jornadas festivas se inician con los personajes escuchando cuatro misas. Además la religiosidad, como señala Laplana, se marca en la topografía de la obra que es casi una peregrinación mariana (santuario de la Virgen de Cogullada, santuario de la Virgen de la Sagrada, asistencia de la Virgen del Portillo, poemas dedicados a la Virgen...etc.)²⁹. Otras misceláneas van más allá, dotando a toda la obra completa desde el inicio de un carácter religioso, como sucede, pongamos por ejemplo, en la *Vigilia y octavario* de Ana Abarca de Bolea³⁰, en la que cada uno de los días en que se reúnen se inicia con una misa en una ermita erigida en lo alto del Moncayo para celebrar las vísperas de la festividad de san Juan Bautista que servirá de marco espacial para la obra, o en las carnestolendas a lo divino de Fr. Antonio Jiménez en sus *Santos ejercicios para los tres días de Carnestolendas, Domingo, Lunes y Martes de quinquagésima, en reverencia del Santísimo Sacramento, contra los vicios de los mundanos*.³¹ La “consagración” de la *Navidad* se hace de un modo más sutil e indirecto. En la *Noche I* asistimos a la descripción minuciosa del palacio del Coso donde se van a celebrar las cuatro veladas navideñas. Durante la descripción de la primera sala, destinada a

²⁷ En el caso de la *Cítara* serán las parejas Carindo-Solina, Aristalbo-Gardira, Ormendo-Mavorcia y Gustileo-Fénix, y en el de la *Navidad* Solardo-Diabella, Marcelo-Aurora, Nerencio-Aminta y Justino-Lisarda.

²⁸ J. E. Laplana, *Edición y estudio de la obra literaria de Ambrosio Bondía*, Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española, edición en microficha, 1992, p. 1129.

²⁹ *Ibid.*, pp. 1142-1143.

³⁰ Zaragoza, Pasqual Bueno, 1679. Edición moderna de M^a Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

³¹ Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1618.

los pajes, centra su atención en el los cuadros bélicos que la adornan. La temática de los lienzos son las guerras que “Zaragoza invicta tuvo en competencia de la vil canalla morisca” (p. 4) durante el reinado del rey Alfonso el Batallador gracias a la custodia de la “milagrosa columna”.³² La observación de uno de los cuadros relata la fallida incursión musulmana en la capital aragonesa a través de la muralla del Portillo le sirve a nuestro autor para introducir una breve digresión en la que ensalza a la Virgen:

pues la Serenísima Reina de los Cielos, opuesta, como valerosa capitana, a su poder, armada de espléndidos rayos de resplandor luciente, defendida de brillantes escuadrones de ángeles que atropellaron con bruñidos aceros las moriscas tropas, que al cuchillo rendidas se vanagloriaran a conocer su dicha de conseguir tan prodigiosa muerte. Aplauso mereció grande en esta ocasión nuestra augusta ciudad, pues después de haber ganado la victoria, con el favor de tan generosa Princesa, no quiso pertrechar los derruidos muros que a instancia de la industria morisca habían caído sus antiguas fábricas hasta el suelo, porque conoció prudente que, teniendo por amparo suyo en aquella batalla a la Reina de los Ángeles, no era necesario fundar nuevas fortalezas, ni reedificar las deshechas murallas que servían antes de honrosa llave a la ciudad dichosa, acción verdaderamente noble, tanto como el dueño que la ejecutaba, que es gloriosa felicidad de la naturaleza cuando a la nobleza imitan las hazañas y cuando las acciones corresponden a la obligación de la sangre, que de esa manera se ganan triunfos heredados y glorias adquiridas.

(*Noche I*, pp. 20-21)

La devoción religiosa no volverá a aparecer más en la obra, hecho este que resulta un tanto sorprenderte, habida cuenta de que se trata de la celebración de los festejos de la Natividad del Señor.³³ El único atisbo de religiosidad presente en la obra estará en toda una comedia hagiográfica,³⁴ la de la *Noche II*, dedicada a la figura de san Alejo titulada *Cómo se engaña el demonio*. Vemos, por tanto, que Aguirre, aunque sigue una organización similar a la de otras misceláneas, no inaugura los capítulos de su obra con misas ni hay muestras significativas de un afán devoto en su obra.

³² Vid. edición de la *Navidad, Noche I*, notas al pie 11 y 12.

³³ Curiosamente existe una obra centrada también en la celebración de los festejos de Navidad pero con un afán moralizador y catequizador, se trata de la obra del poeta del conceptismo sacro Alonso Ledesma, *Juegos de Noche Buena moralizadas a la vida de Cristo*, Madrid, Alonso Martín, 1611.

³⁴ La culminación de una miscelánea consagrada por completo a lo divino la encontramos en el *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina, en la que las novelas son auténticas hagiografías, las comedias autos sacramentales y los poemas amorosos en poemas religiosos (véase J.M. Oltra, “La miscelánea en *Deleitar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana”, en *Criticón*, 30 (1985), pp. 127-150).

La finalidad de los festejos que relata la obra parece estar clara y es mucho más mundana, aunque siempre con un afán moralizador presente: entretener a la “bizarras y augusta juventud zaragozana” para desterrar prudentemente el ocio puesto que “siempre fue el ocio padre de todos los vicios, rey de toda la melancolía y príncipe universal de la tristeza, averso del gozo, apartado de todo género de regocijos y remoto de los conversables entretenimientos” (*Noche I*, p. 18).

La necesidad de huir de los peligros que conlleva el ocio que la condición de noble lleva aparejada es un tópico que se repite en muchas misceláneas como los *Cigarrales*. En esta obra, con la excusa de huir del caluroso verano toledano, los protagonistas pasan cuarenta días en diferentes cigarrales comiendo con música, cazando (así en el *Cigarral II*), celebrando 19 fiestas, viendo representaciones de comedias, recitando poemas, simulando increíbles apariencias en jardines³⁵ (*Cigarral III*), presenciando espectaculares fuegos artificiales y festejando torneos de motes y justas poéticas.³⁶ Y de este modo la nobleza toledana buscaba “engañar a la ociosidad”,³⁷ tal y como hace Aguirre en la imprecación del ocio que realiza directamente a través de la iconografía antigua y de la relación con la emblemática.³⁸

Precisamente el origen de las academias hay que buscarlo en parte en la actitud prudente de la nobleza que buscaba huir de la ociosidad.³⁹ Esta justificación

³⁵ Además de las apariencias de pirámides e islas flotantes en medio de un estanque en el que tiene lugar un banquete en el *Cigarral III*, destaca la descripción de los jardines del *Cigarral II* donde se simulan simbólicas selvas “de amor” y donde la anfitriona Narcisa dispone a la entrada del cigarral un “enramado laberinto de árboles y flores con diferentes calles y lazos a imitación del de Creta”. Recordemos que el laberinto de Creta y la representación de la fábula mitológica es el centro de la *Noche II* de la *Navidad* de Aguirre.

³⁶ Las similitudes entre esta obra y la de nuestro autor son numerosas y el recurso de utilizar un marco festivo para fundir elementos literarios previamente escritos siguiendo el marco boccacciano es el mismo, si bien en la obra de Tirso de Molina los elementos literarios son añadidos sin resultar demasiado bien trabados o fundidos con la narración (*vid.* André Nougué, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1962). Además, mientras Aguirre finge la invención para la miscelánea de los diferentes materiales, Tirso manifiesta explícitamente que algunas de las comedias incluidas en los *Cigarrales* fueron representadas previamente, como es el caso de *El vergonzoso en palacio*. Sin embargo, la diferencia más significativa entre las obras de los dos autores es que en el caso de la obra de Tirso de Molina no encontramos ningún rastro de la erudición que llena tantas páginas de las misceláneas del siglo XVII como las de Aguirre.

³⁷ La finalidad de todos los festejos de los *Cigarrales de Toledo* es la misma que señala Aguirre: buscar pasatiempos e inventar “nuevos ejercicios y fiestas” para huir de los peligros de la ociosidad (*Cigarrales, op. cit.*, p. 92).

³⁸ Véase la nota al pie número 4 de la edición de la *Noche I* (p. 15).

³⁹ También en Italia las academias eran una solución para los problemas políticos que podía ocasionar una nobleza ociosa: “La nobilità oziosa è un quotidiano tormentoso problema d'ordine pubblico, un continuo attentato alla quiete. [...] L'accademia soccorre providenziale.” (Gino Benzoni, *Gli affari della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 189).

tópica con la que arranca la *Noche I* desvela ya a la *Navidad* como una obra verdaderamente académica, fruto de la participación de Matías de Aguirre en la academia del conde de Lemos y en la que insertó materiales previos que a buen seguro fueron también leídos o representados en la academia real.

El ambiente que describe es, como tuvimos ocasión de corroborar en el estudio acerca del autor, el propio y característico de las academias. El lujo de detalles con los que describe las salas del palacio o los desfiles previos bajando por el Coso en la *Noche II* son aquellos con los que se iniciaban los festejos de las sesiones académicas.⁴⁰ La descripción de las sillas de terciopelo verde con flores, las lámparas de plata, los seis bufetes de ébano y plata con otros tantos escritorios de cristal y ébano que son tocados y admirados por los visitantes en la sala primera de los pajes no hacen sino corroborar el gusto por la ostentación que caracterizaba a la nobleza ociosa del Barroco.⁴¹ Lo mismo sucede con la larga descripción de la segunda sala destinada a las damas embozadas:

[...] tenía por adorno una colgadura de grana, bordada con diferentes dorados frutos que fingían un agosto apacible, templado su calor con las frías noches de diciembre. Había unas sillas de alama azul y plata con ricos realces de finísimo oro, divididos entre ellas cuatro escritorios de preciosas conchas con guarnición de redondas perlas que con dos luces en cada uno de sus bufetes de bruñido ébano y plata arrojaban bastante luz a la adornada pieza, sin faltar en ella el gustoso elemento del fuego en tan riguroso tiempo de frío en braseros lucientes de labrada plata. (*Noche I*, pp. 21-22)

Las continuas referencias a la riqueza en plata y oro, así como a los “braseros relucientes” contribuyen a crear un ambiente de calidez y de luz que dista mucho de las veladas invernales. La recreación del ambiente como un *locus amoenus* urbano o de interior se ve reforzada continuamente con las tapicerías de las sillas que muestran paisajes primaverales o esa colgadura a modo de tapiz que “fingía un

⁴⁰ Nótese de nuevo la similitud con los *Cigarrales*. Aunque en general en la obra de Tirso de Molina las descripciones son menos minuciosas, sí que se detiene con más interés en la descripción de las apariencias, los motes, los fuegos artificiales y las justas poéticas que simulan un “parnaso crítico” con apariencia del monte y de Apolo incluida (*op. cit.*, pp. 73-89).

⁴¹ Justamente es la palabra ostentación la que repite Aguirre en varias ocasiones durante la descripción del palacio: “[...] ostentación hacía la dilatada sala...” (p. 18); “[...] habían de tener asiento las damas para solemnizar aquellas ricas ostentaciones” (p. 20). La ostentación formaba parte del gusto barroco por las apariencias y por el lujo como engaño visual. El lujo en el mobiliario era una manera de ostentación de la nobleza que iba pareja al interés por el coleccionismo de joyas y objetos preciosos. Para estas cuestiones relativas al coleccionismo y la ostentación véase Julius Von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988.

agosto apacible”. Igualmente la descripción de la tercera sala, destinada a la celebración de la fiesta, se dilata en estas descripciones, en especial en la parte destinada al asiento de las damas:

estaba vestida de una colgadura de brocado con realces de preciosas piedras y con matices de diferentes ramos de flores de perlas. [...] Las almohadas eran de finísimo brocado, no muy cuajado de oro porque no quitara la riqueza la comodidad a las damas. Seis blandones de plata ministraban brillante luz a la pieza por seis antorchas lucientes.

(*Noche I*, p. 22)

Hasta tal punto llega la recreación de la calidez contrapuesta al tiempo invernal que en las salas del palacio “aunque era el tiempo frígido y riguroso, allí estaba aquella noche tan recogido el calor que parecía día de san Juan siendo noche de Inocentes.”⁴² (*Noche IV*, p. 584)

Estas recreaciones primaverales siguen el común ejercicio de *natura naturata* que tiene mucho que ver con la importancia que se da en toda la miscelánea las apariencias de jardines. El jardín era un escenario frecuente también en las sesiones académicas.⁴³

La palabra ‘academia’ no olvidó nunca el marco del jardín en el que surgió y a él se liga en el Barroco tanta titulación como expresa la prosa novelesca [...] y recogió también la acepción latina de ‘escuela’, como la definición globalizada que nos da Covarrubias en su *Tesoro*: «Academia. Fue un lugar de recreación y una floresta que distava de Athenas mil passos; dicha así de Academo, héroe; y por aver nacido en ese lugar Platón [...]. Sus discípulos se llamaron académicos, y hoy día la escuela o casa sonde se juntan algunos buenos ingenios a conferir toma ese nombre y le da a los concurrentes. Pero cerca de los latinos significa escuela universal que llamamos universidad».⁴⁴

La recreación de la sala como un jardín se matiza aún más con las apariencias mitológicas de “fábulas de dioses” de la cuarta estancia reservada para el

⁴² Nótese la localización temporal exacta que va apareciendo diseminada por la obra. Hasta esta última noche no sabemos en qué día exacto de las celebraciones navideñas se ubicaban los festejos. Al tratarse de días consecutivos si la cuarta y última velada es el día de los inocentes (28 de diciembre) la primera de las reuniones tendría lugar el mismo día de Navidad por la noche. La diferencia es palpable con otras misceláneas de tema navideño como la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1663) en la que desde el principio se ubica la acción en los ocho días anteriores que quedan para la Pascua (maneja la edición moderna de Antonella Prato con prólogo de Maria Grazia Profeti, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 123).

⁴³ Las apariencias de jardines tienen una importancia destacada en los *Cigarrales* como ya señalamos antes (recuérdese cómo en el *Cigarral IV* se representa en el jardín la *Comedia famosa de cómo han de ser los amigos*).

⁴⁴ Aurora Egido, “Una introducción a la poesía y academias literarias del XVII”, *Estudios humanísticos de Filología*, 6 (1984), p. 10.

sosiego de las damas. Nuevamente en ellas encontramos referencias a la calidez conseguida mediante el fuego y las antorchas y los relucientes escritorios con bufetillos de plata, esmeraldas y rubíes, pero es refiriéndose a las damas que habían bebido de la “helícóna fuente” cuando queda más patente la asimilación del palacio con el jardín, pues son las fuentes un elemento indispensable en la arquitectura de jardines.⁴⁵ La *Noche II* es mucho más breve en la descripción inicial del palacio. Gracias a la introducción del autor como narrador-personaje se obvian las extensas descripciones del palacio y del desfile (dada la puntualidad del comienzo de los festejos y la tardanza del autor en llegar a la sesión). Apenas unas breves pinceladas de la “bizarra ostentación” (*Noche I*, p. 22) para centrarse en la primera de las apariencias que, de nuevo, es un jardín:

Tomaron asiento los caballeros, precediendo a todos Marcelo como dueño de aquella noche, y cuando conoció que ya era la ocasión oportuna para que se comenzase la fiesta, hizo señal a los artífices que, sin que los viera persona, miraban las acciones de Marcelo, y al instante que le entendieron salió por un lado de la sala un deleitosísimo jardín donde se veían las flores tan hermosas y lucientes como pudieran en el mes de mayo en los imperios más copiosos de Flora. Mirábanse en este muchas fuentes y surtidores que aplaudían con ruidoso socorro las generosidades de Marcelo.

(*Noche II*, p. 199)

Vemos, por tanto, cómo la dilatada descripción de los adornos de las salas contribuye a situar la velada, y, por tanto, la miscelánea, como académica. Pero no solo en el interior del palacio encontramos muestras palpables de la recreación de lo

⁴⁵ La imagen del jardín es tópico de la poesía gongorina y hay que enmarcarlo en el contexto de las academias literarias. “El palacio de la primavera” de Góngora acaba convirtiéndose en el Barroco en escenario fundamental, tanto para la poesía descriptiva como para el teatro. El jardín es escenario ideal en el que se funden naturaleza y arte, siguiendo los tópicos de la *natura naturans* y *natura naturata*. Es visto, además, como una estancia, un lugar cerrado (*hortus conclusus*) en el que los sentimientos del poeta se proyectan. Esta idea está bien presente en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas como señala en el estudio preliminar de su edición Aurora Egido (Madrid, Cátedra, 1981, pp. 22-46). Una de las descripciones más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios*, cuyas semejanzas con algunos pasajes con la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre en este tipo de descripciones de corte gongorino han sido destacadas nuevamente por Aurora Egido en el estudio preliminar a la reproducción facsímil de la edición de 1637 de la obra de Dicastillo (Zaragoza, Pórtico, 1978, pp. 39-41). La presencia del jardín en el teatro de Aguirre es muy significativa y redundante en la imagen del jardín como teatro-escenario, como se puede comprobar en el comienzo de esta segunda velada y también las comedias *La industria contra el peligro* (v. 2397) y *El príncipe de su estrella*, en la que el protagonista se disfraza de jardinero (*Acot.* 1952). Para todas estas cuestiones véase José Enrique Laplana (coord.), *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso En torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.

que eran los festejos académicos. La también dilatada descripción del desfile previo sirve, por un lado, para presentarse el autor como un asistente más a la reunión y, por otro, recalca una vez más el boato, la apariencia y el lujo que precedían a las sesiones académicas:

Salime yo con otros amigos míos a la calle del Coso y miré la gente tan arimada a las puertas que negaba la entrada a los que de fuerza habían de asistir arriba para la prevención de muchas cosas que se ofrecían. [...] A poco rato que estuve admirando este concurso, se oyeron los acentos de unos bien templados clarines que iban con sus ruidosos y sonoros ecos publicando aquella bizarra ostentación. Alegrose la gente, apartándose algún poco del sitio que guardaban cuando por la calle nueva de San Gil salieron a caballo doce disfrazados con lucientes hachas, con ricas galas y costosas sedas llevando delante clarines que pronosticaban su venida. Seguíanle a estos hasta diez carrozas de damas convidadas a la fiesta y en cada estribo un paje de a caballo, con instrumentos de luz para hacer día la tenebrosa noche. Iban algunos caballeros en briosos caballos solicitando el cortejo a las damas y después venía una carroza con aderezo de plata, la cual tiraban seis aetones⁴⁶ ligeros y espumantes que vertiendo aquel humor cuajando de su boca, tomaba el suelo apariencia de nieve con sustancias de fuego.

(*Noche I*, pp. 22-25)

El autor se esfuerza mucho por incluir abundantes localismos para ubicar la acción en la ciudad que da título a la obra.⁴⁷ El palacio del Coso posiblemente tuvo un referente real pues recordemos que Matías de Aguirre formó parte del círculo de eruditos que participaban en las academias que celebraban sus sesiones en el palacio

⁴⁶ Nótese el corte gongorino en la descripción, repetida hasta la saciedad en la *Navidad de Zaragoza*, de los caballos “espumantes” (cfr. *El engaño en el vestido*, nota al verso 340).

⁴⁷ Las referencias a la ciudad en la que se ubica la miscelánea son constantes como muy bien se puede apreciar también en las *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal (*op. cit.*). Esta autora a buen seguro conocía bien la *Navidad* de Matías de Aguirre pues existen entre ambas multitud de similitudes entre las que cabe destacar la amplia influencia del lenguaje gongorino, la representación de fábulas mitológicas (como la de Apolo y Dafne en la séptima noche o las de Orfeo y Eurídice, el juicio de Paris y la de Júpiter y Dánae en la octava noche) y, fundamentalmente, el capítulo tercero que se desarrolla en Zaragoza a la que califica de “ilustre cabeza de Aragón” que custodia la Virgen del Pilar, “emperatriz de los cielos” como “poderoso Atlante”. No resultan tan sorprendentes estas similitudes si tenemos en consideración que Mariana de Carvajal era dada al plagio (cfr. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII, s.v.* Carvajal, Mariana de), concretamente de poetas aragoneses como José Navarro del que copió algunas de sus composiciones poéticas (*vid.* Almudena Vidorreta Torres, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, p. 334). De hecho, la novela corta de Aguirre *Riesgo del mar y de amar* se añadió a las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, Pedro Alonso Joseph de Padilla, 1728) de esta autora (*vid.* Cristina Castillo Martínez, “Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad, 2011, pp. 33-55).

que los Condes de Lemos y Aranda tuvieron en Zaragoza⁴⁸ y a las que él mismo acudió como tuvimos ocasión de comprobar.

Destaca en ese pasaje una vez más la calidez que se intenta recrear incluso a la intemperie. El vistoso desfile que baja por la calle de San Gil contribuye a la recreación del ambiente festivo que tenían las veladas en las academias y que entroncan también con los certámenes, justas poéticas, fiestas de carácter momesco y desfiles del corpus. En este tipo de entradas triunfales las carrozas que portaban apariencias simbólicas se acompañaban frecuentemente de música, arquitecturas y pinturas, consiguiendo una suntuosidad y una ornamentación tan del gusto barroco.⁴⁹ El juego teatral comienza ya en las apariencias de las carrozas y en los poemas que ya se van recitando desde el desfile que abre las veladas.⁵⁰

Ya la celeste y superior antorcha había dejado nuestro horizonte cubierto en sombras, sepultado en nubes, cuando Nerencio, -a quien pertenecía el empeño de la tercera noche-, salió de su casa acompañado de algunos caballeros para que se diese principio a la nocturna fiesta. [...] me salí a la calle de Coso para mirar atentamente la ostentosa entrada que Nerencio hacía. [...] Salieron, pues, por la parte inferior del Coso los clarines, tocando dulcemente; siguiendo a estos, hasta veinte coches de damas, cortejadas de muchos caballeros. Venía después una carroza lucida de labrada plata, vaso terrestre de las cuatro damas que, armadas de discursos, favorecidas de su ingenio, peleaban valerosas para engrandecer los famosos lucimientos de Nerencio. Deste tiraban seis rucios rodados, tan compuestos y bulliciosos que dando saltos de placer no rompían al freno la obediencia, sino que se sujetaban a su límite. Llevaba toda esta grandeza muchos pajes de a caballo con encendidas hachas para que gozara la vista de todos de aquel debido

⁴⁸ No se conservan testimonios de la ubicación exacta del palacio del Conde de Lemos, que seguramente sería el palacio destinado al virrey de Aragón, ubicado en la calle del Coso como el aún conservado Palacio de Sástago.

⁴⁹ Para todas estas cuestiones de la vinculación de la literatura con las fiestas y los desfiles triunfales están muy bien analizadas por Alberto del Río en su artículo "Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro" en VV.AA., *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 145-151. Véase también para el estudio de las fiestas barrocas Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

⁵⁰ Nótese la ubicación temporal realizada a través de la metáfora gongorina y que situará con exactitud el comienzo de los festejos con el desfile entorno a las ocho de la tarde en la *Noche IV*: "Ya eran las ocho de la tarde cuando, pareciéndome hora de la fiesta, llegué a la calle del Coso a tiempo que con ruidoso acompañamiento de coches, con famosas tropas de bien enjaezados caballos, con lucientes arcos de encendidas luces llegaba Justino a la puerta del augusto palacio y apeándose de su caballo fue cortejando a Lisarda" (p.). La descripción del desfile con abundancia de detalles se realiza en la *Noche I* y la *Noche III*. La *Noche II* no presenta relato por llegar el autor-narrador-personaje tarde y en la *Noche IV* tan solo se cita brevemente para pasar a dar unas pinceladas (aunque también más escuetas por tratarse de la última noche) del interior del palacio (pp. 454-455). Aguirre no abusa en exceso, a menos en lo que a la localización espacio-temporal se refiere, de extensas descripciones, a diferencia de otros autores como Bondía.

acompañamiento. Cortejaban, pues, a la luciente carroza los cuatro caballeros, vestidos de ricas galas, con cortesés agasajos y debidos cumplimientos, a quienes seguía grande multitud de coches de embozadas damas y no les faltaba el cortejo de caballeros que deseaban conocerlas. Venía últimamente una carroza coronada de luces de suma grandeza, pues la ocupaban con comodidad algunos músicos que dulce y sonoramente tañían diferentes instrumentos. [...] y, habiendo pasado la cruz del Coso, paró esta hermosa máquina y todo lo demás del acompañamiento se descompuso, pues ya había llegado la palabra que había allí de haber famosos artificios de fuego.⁵¹

La relación de la academia con los certámenes y justas literarias se hace patente en la utilización del término “palestra”: “Fueron subiendo a la palestra de los ingenios augustos, siendo agasajadas con diferentes instrumentos músicos. Solardo, pues, siendo dueño de la fiesta en aquella noche, fue guiando como norte aquellas engolfadas beldades en el mar de tanta riqueza.” (*Noche I*, p. 27)

En los certámenes y justas literarias de la época la música y otros muchos elementos lúdicos acompañaban a la demostración del ingenio de los participantes que concurrían a presentar sus composiciones. De hecho, como ya venimos señalando, las academias tenían mucha relación con lo festivo y con las justas literarias. El término “palestra” era utilizado para este tipo de certámenes (recuérdese la *Palestra numerosa autriaca* celebrada en Huesca en 1650, algunas de cuyas similitudes con la ficción de la *Navidad* ya han sido destacadas en el estudio introductorio sobre nuestro autor).

Todos los juegos literarios premiados por las damas disfrazadas en suntuosas apariencias mitológicas o castigados con una composición poética también formaban

⁵¹ El comienzo es similar al de otras misceláneas como los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, en el que la comitiva que llega a la fiesta disfruta de la contemplación de fuegos artificiales y de diversas apariencias, entre ellas la de monte que simula al Parnaso, con apariencia de Apolo y mote “Parnaso crítico” incluidos. (*Vid.* Tirso de Molina, *Cigarrales...*, *op. cit.*, pp. 73-89). La aparición de carrozas triunfales y de apariencias que vuelan desde adornadas fachadas de edificios, como en este caso la de Júpiter, acompañadas de fuegos artificiales y estruendo de cohetes para simular una batalla, eran muy frecuentes y habituales en las fiestas ciudadanas del Barroco y respondían a ese gusto por la ostentación y por el denominado “arte efímero” (*vid.* Antonio Bonet Correa, “La arquitectura efímera del Barroco en España” en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de Conferencias. Roma, mayo-junio 2003*, Fernando Checa Cremades (dir.), Madrid, ELECÉ, 2004, pp. 30-31). El ejemplo más significativo de esta descripción de arquitecturas efímeras y fuegos artificiales en la miscelánea aragonesa como relación de actos festivos la encontramos en la *Cítara de Apolo* de Bondía: “Pese al hiperbólico encarecimiento de Bondía sobre la magnificencia de los fuegos artificiales que describe, en ellos no hay nada especial por encima de los común en la época. [...] los fuegos artificiales siempre tienen un final aparente para que el vulgo que contempla el espectáculo se acerque confiado y tenga que huir chamuscado en cuanto los mecanismos del fuego se activen de nuevo, para regocijo de los nobles que miran desde una prudente distancia.” (edición de J. E. Laplana, *op. cit.*, pp. LXIX-LXX).

parte de las justas académicas. Los premios podían resultar de lo más lujoso o aparatoso puesto que podía consistir en todo un montaje escenográfico para que una dama disfrazada de ninfa o de diosa descendiese para galardonar al premiado mientras recitan unos versos:

Al instante pues, que acabó de leer su papel Diabella, salió en un trono la diosa de la Fama tocando un dorado clarín con tan sonoro ruido que causó grande alborozo a toda la plebe y grande aplauso a Nerencio. Estaba ostentosa con doradas alas y tenía siempre el rostro inconstante, volviéndolo a una parte y otra. Llevaba en la diestra una corona de laurel que había prevenido Nerencio para premio de aquella hermosura que guarnecida de ricas esmeraldas de finísimos diamantes (*Noche III*, p. 344) [...] Dio fin a su relación Lisarda y al punto se desprendió de lo alto de la sala un verde tafetán guarnecido de ricas puntas de donde pendía la diosa Juno, cubierto el rostro, con un cetro en la mano donde remontaba un diamante de sumo valor y grandeza ceñido en una flor de lis. (*Noche III*, pp. 351)

Esta dinámica de premio ante el aplauso de los asistentes o de castigo por fallar en la resolución de un enigma es muy habitual, como veremos en la primera de las veladas que analizaremos en el siguiente apartado. Los juegos literarios que entretenían a los asistentes eran prefijados de antemano, como sucedía en las justas y en las academias, según indica expresamente Aguirre la sesión al final de la *Noche II*:

Y Nerencio, a quien le tocaba la fiesta de la siguiente noche, dijo que él pretendía que así damas como caballeros escribiesen algunos versos a los asuntos que él les daría para que en la siguiente fiesta se pudiese celebrar una academia. Todos tuvieron mucho gusto de la propuesta, por ser un rato deleitosísimo, y así a Nerencio le dijeron que diese los asuntos y él, comenzando por Aminta [...] que escribiese en cuatro estancias si es necesario para amar un caballero haber visto primero a una dama [...]. A Diabella le dio por asunto que escribiese un soneto a la quema de los olivos de Zaragoza. A Aurora, que en cuatro décimas satirizase a una dama [...]. A Lisarda, que hiciese una relación de una dama que llegó a pedir al rey justicia, engañada de un caballero. A Solardo le pidió escribiese una relación [...]. A Marcelo le dijo que hiciese un romance a una dama tuerta [...]. A Justino, que respondiese a una dama en cuatro décimas [...].

Algunos otros caballeros aficionados quisieron tomar asuntos, y así Justino le dio a uno llamado Reselio que escribiese unas quintillas [...]. A otro llamado Lisardo le dio por asunto que escribiese un soneto [...]. A otro llamado Felicio le dijo escribiese unas siguidillas [...]. A otro llamado Celio le dijo que escribiese un soneto. (pp. 322-323)

Y es que, como bien confirma el propio Aguirre en la *Noche III*, estamos realmente ante una auténtica academia: las sesiones se realizan en torno a un caballero que hace las funciones de presidente y que es el que organiza las composiciones poéticas que habrán de traer los asistentes a la velada y cuyas piezas escritas obran en su poder de antemano.⁵²

Pasado ya de los aplausos el mormullo, conoció Nerencio el deseo de que se leyesen los versos de la academia. Como presidente della, tomó el primer papel, y fue el de Aminta, y un paje que ya para esto estaba prevenido, se lo llevó con cortés rendimiento y ella, tomándolo, dijo así (p. 330) [...] Aparte, pues, dejando las varias cosas que significa Venus, diré cómo ya Nerencio había tomado el segundo papel y siendo de Diabella, se lo envió con el paje (p. 337) [...] Pasaré, pues, adelante, diciendo cómo Nerencio tomó otro papel, y con el prevenido criado se lo envió a Aurora (p. 345) [...] Tomó Nerencio otro papel y, siendo de Lisarda, se lo envió con el paje, la cual, admitiéndolo con muestras de gusto (p. 348) [...] Alabaron todos el sentir de Nerencio y luego tomó otro papel y se lo dio a Solardo, (p. 353) [...] Los aplausos servían de premios a los caballeros, que no hay mayor interese que el acierto de una pretensión, y así, tomó otro papel Nerencio, y siendo el de Marcelo, se lo entregó (p. 357)

Como hemos podido apreciar, por tanto, la *Navidad de Zaragoza* es una auténtica novela académica pues cada una de las noches reproduce, según hemos tenido ocasión de documentar, una velada semejante a tantas veladas de la academia del Conde de Lemos a las que él asistió y en las que participó, como lo demuestra claramente en la *Noche tercera*:

Yo, que estaba atendiendo cuidadoso a los asuntos que a todos daban, ya temía no me hiciesen a mí también escribir algunos versos para la siguiente noche. No lo pensé que no lo vi ya ejecutado, mas Nerencio me dijo que no me quería cansar en nuevas poesías, pues sabía ya la ocupación que tenía entre manos, mas que llevase una silva que tenía hecha a los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza por la peste.

(*Noche II*, p. 330)

⁵² Esta era la práctica común en todas las academias literarias de la España del Barroco: “La estructura de una sesión perteneciente a una Academia que tuviese un desarrollo continuado, y se reuniese con regularidad y con una periodicidad previamente acordada por todos sus miembros, tenía un carácter fijo. [...] El presidente abría la asamblea [...]. Tras ello, se efectuaba la lectura de poemas, compuestos por el resto de los miembros de la Academia sobre temas prefijados igualmente en la sesión anterior; la selección de los temas y asuntos que habían de abordarse en el discurso y los poemas de la sesión siguiente; y la asignación, por parte del presidente, a quien estatutariamente correspondía hacerlo, de cada uno de ellos a los diferentes miembros que formaban parte de la institución.” (Jesús Cañas Murillo, “Corte y academias literarias en la España de Felipe IV” en *AEF*, vol. XXXV, 2012, p. 11; pp. 5-26). Esta práctica es la que marca la diferencia significativa de esta noche con respecto a las otras en las que no hay expresamente una “academia”.

El marco boccacciano no es un mero pretexto para insertar materiales literarios sino que lo que hace Aguirre es poner por escrito la realidad académica en la que se encontraba inmerso tal y como nos lo deja entrever al final de las veladas:

Confusa la cabeza me entregué al sueño aquella noche y encerrando en la fantasía las cosas que habían pasado, a la mañana tomé tinta y pluma y fui notando algunas dellas y después, pidiendo las enigmas a las damas y la comedia a Solardo, conseguí el sacar a luz la célebre fiesta desta noche. (Noche I, p. 195)

[...] admirado de aquellas grandes apariencias que Marcelo había dispuesto, y yo también me fui a solicitarlo y con el recreo de imaginar en lo que había visto me quedé dormido, en cuyo sueño lo volví a ver tan a mi entender verdadero cuanto a la verdad fingido. (Noche II, p. 330)

Concluye la noche segunda con este juego del autor entre la realidad y la ficción, la vida y el sueño. Sin embargo, la recreación en la novela no deja de ser, como la literatura, una falsa realidad por lo que el sueño, como el relato, resultan “a la verdad fingidos”. Y es que la utilización del marco festivo académico sirve, como en el caso del resto de los autores de misceláneas, para propiciar la inserción de todos los materiales literarios previos que provenían de su actividad académica: los poemas (son la muestra más claramente académica por sus asuntos, estilo y métrica) y discursos eruditos, la representación de una fábula mitológica. Además el marco académico le sirvió para publicar todas sus obras anteriores aunque no fuesen propiamente fruto de su actividad académica, como es el caso de la novela corta titulada *Riesgo del mar y de amar* y las cuatro comedias que ponen el broche final a cada una de las veladas.

Precisamente son las comedias y su actividad como dramaturgo las más apreciadas por Aguirre como es bien palpable desde el comienzo de la *Navidad*:

Tenían entre los cuatro dispuestas cuatro historias entretenidas para divertir algún espacio de las noches con sus amantes versos, -que ya no hay comedias donde no entra amor, como no hay amor de donde no se pueden sacar muchas comedias-. Quisieron disponer este género de recreo, que como hijo natural de su ingenio por mayor le ilustra. (Noche I, p. 18)

La importancia de la noche y de las comedias de tema amoroso es fundamental, pues en todas las veladas en las que va a transcurrir la obra el núcleo

central desde el inicio es, sin duda, la representación de las comedias en las que el enredo básico y principal es de índole amorosa.⁵³ El teatro se va a prestar muy bien a la temática de la obra y las comedias van a ser el género supremo, al que más atención le dedica Aguirre en las cuatro veladas. Así se justifica la importancia que tiene desde el principio la descripción de la maquinaria escenográfica que servirá como excusa para imprimir sus propias comedias previamente escritas:

Había un espacio [en la tercera pieza] dividido para representar una comedia entre algunos caballeros y damas que habían estudiado los papeles a ruegos de Solardo, de cuyo ingenio era la que se había de celebrar la primera noche. Había tanta máquina en esta pieza de apariencias que, siendo tanta, todos la ignoraban por estar oculta a la vista, sin prometer cosa misteriosa para hacerse más célebre, que quita la gloria de un desempeño la promesa grande y es mejor prometer poco y dar mucho que prometer mucho y dar poco. (Noche I, p. 23)

[...] En la sala tercera, donde se había de celebrar la comedia, no hallé persona, porque estaba cerrada la puerta de la entrada, -prevención de Solardo después de haber pasado las damas y los caballeros por ella para que la demás turba de gente no, curiosa, deshiciese lo que bien dispuesto estaba-. (Noche I, p. 27)

Incluso la mayoría de los poemas son “representados”, puestos en boca de uno de los asistentes que aparece disfrazado, tocando algún instrumento y que se descuelga o aparece por sorpresa de alguna apariencia:

Sosegada, pues, la plebe, acabado el bullicio en las embozadas, quieto el murmurio cortés en las damas, llegada la hora del principio de la fiesta, bajó de lo encumbrado de una nube⁵⁴ un hermoso mancebo con un laúd en la mano que, tocando sonoramente sus cuerdas, cuerdamente cantó este romance... (Noche I, p. 31)

Diose fin a la comedia con aplauso de todos y las damas alabaron mucho el buen gusto de Nerencio, pues con la comedia había dado a todos ejemplo singular de la humana vida, -que tal vez se saca de lo humano utilidad al alma-, y por dar lucido fin a la fiesta, bajó de lo alto una ninfa

⁵³ Para estas cuestiones véase la opinión de M. Fernández Nieto en su artículo “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas” en *Criticón*, 30 (1985), pp. 151-168.

⁵⁴ En la fiesta en el salón palaciego se introducen las más complejas apariencias y todo el aparato escenográfico propio de la representación de las comedias. La apariencia de una nube sobre la que descende desde lo alto un personaje era muy frecuente en el teatro cortesano. Esta apariencia se construye, tal y como especifica Sabbatini en el capítulo 43 del libro segundo titulado “Come si possa fare calare una nuvola sopra il palco dal cielo per dritto con persone dentro” (*Libro Secondo della Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, Ravenna, Stampatori Camerali, 1638, reproducción facsímil, pp. 107-108), con un artilugio de madera, que es subido entre las nubes que simulan el cielo, a modo de ascensor mediante un sistema de poleas.

desplegando hermosas puntas al aire y después de haber tañido sonoramente un arpa, cantó así ... (*Noche III*, p. 461)

Los ejemplos como estos son numerosos en toda la obra, cuya esencia es fundamentalmente teatral, como demuestra la larga fábula mitológica que se representa ante nuestros ojos y los de los asistentes a la velada navideña simultáneamente y que sirve a Aguirre para exponer una breve “poética teatral”:

Marcelo entonces, como principal en la fiesta, dijo que por no molestar el ingenio de las damas había dispuesto una fábula de la gentilidad para que allí al vivo se representase como los antiguos la fingieron, que como la comedia que había compuesto era de lances de amor adonde no se podían formar apariencias –aunque sí tramoyas-⁵⁵, había tomado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible. Vinieron todas las damas con su parecer; los caballeros le solemnizaron la buena elección que había hecho para pasar un rato de la noche, y así, conociendo en todos el deseo de que se principiase aquella fiesta, se dio la orden con los ojos a los artífices y al instante salió por un lado de la sala un trono majestuoso a donde estaba sentado Minos...

(*Noche II*, p. 201)

La importancia de las apariencias es tal a lo largo de toda la obra que hasta los propios asistentes a las veladas pensaban que “había tanto aparato de tramoyas, tanta muestra de apariencias que imaginaron que no habría bastante noche para que se deshiciese tanto gustoso artificio.” (*Noche IV*, p. 465). El recargamiento de la maquinaria del teatro barroco está muy presente en todas las veladas y va *in crescendo* hasta culminar en la *Noche IV*⁵⁶ en la que los artificios parecen tan reales

⁵⁵ Esto es, “enredos”; además, tramoya también se utiliza metafóricamente como “enredo con mucho ardid y maña” (*D.A.*, s.v.), por lo que parece referirse a que la comedia que se representará al final de la noche no posee tanto aparato escenográfico, pero las carencias de este serán suplidas con el ingenio de los enredos de los personajes. No obstante se diferencia aquí entre tramoya y apariencia. La apariencia requiere una mayor técnica y amplitud de espacios. La técnica de los bastidores para los vuelos, ascensos y descensos de los personajes implican una mayor capacidad mecánica que fue la que introdujeron los escenógrafos italianos, primeramente en las representaciones de teatro cortesano y que después se trasladarían al corral del comedias. El escenario del corral, no obstante, permitía también la inclusión de algunos efectos técnicos como los descensos a los infiernos mediante el escotillón del tablado, o el ascenso y descenso a las galerías superiores mediante las técnicas a las que Aguirre se refiere como tramoya. Lo que a continuación presenciaremos de manera simultánea a los asistentes a la fiesta de esa noche es un drama mitológico, semejante a otros como *La fiera, el rayo y la piedra, Andrómeda y Perseo* o *La hija del aire* de Calderón, representaciones pensadas en un principio para ser realizadas en un ambiente cortesano, bien en un salón acondicionado para la escenificación, bien en un coliseo. En la época en la que se empiezan a introducir las complejas apariencias venidas de Italia de mano de escenógrafos como Baccio del Bianco, en el corral de comedias triunfan las aplaudidas comedias de enredo amoroso, de capa y espada, que cada vez incorporan más elementos escenográficos. *La industria contra el peligro* es un ejemplo muy significativo de una comedia de capa y espada de la época de auge de los corrales de comedias a mediados del XVII. Para todas estas cuestiones véase el estudio del teatro.

⁵⁶ La comedia que cierra la última noche, *El príncipe de su estrella*, es también la que utiliza más aparato escenográfico y apariencias como veremos a propósito del estudio del teatro.

a la vista que causan sorpresa o espanto entre los asistentes, como sucede con el león autómeta:

Estando todos admirando esta grandeza, salió por entre unos ricos tapices una asperísima montaña de donde con horrible rugido descendía un fiero león, y llegando a la falda del monte, se quiso llegar a las faldas de la dama sosegando su braveza y hermozeando su ferocidad. Inquietáronse todas de mirarlo y algunos, teniéndolo por artificioso, no le temían. Comenzó pues, a bostezar encendidas llamas, verter de sus ojos lucientes rayos y, apagándose el fuego, sacó por la boca una tarjeta... (p. 467)

Y es que Matías de Aguirre es conocido en los círculos eruditos y académicos de la época fundamentalmente como escritor de comedias, y debe recordarse que la representación teatral (con los propios asistentes que hacen de actores) también fue una de las partes esenciales en los festejos académicos ya desde sus orígenes:

[...] di dos o tres pasos allí adentro y luego me hallé en la segunda pieza, divertido entre la vista de tantas embozadas y caballeros solicitadores de un rato con ellas conversable mientras no se hacía señal al principio de la fiesta. Unas y otras por mi mal nombre de poeta me llamaron, y, aunque sordo me hacía, siempre me importunaban, -que ya más ruegan al que más se aparta-. Llegué a uno de los braseros y todos me preguntaban de las comedias y yo siempre respondía de sus enredos.

(*Noche I*, p. 28)

Era común que las novelas académicas se presentasen como un espectáculo lleno de variedad, de ahí que los autores de novelas se esfuercen por describir el ambiente como un espacio dramático⁵⁷ incorporando así el elemento teatral como una de las materias digresivas, puesto que, según recoge King, “una fuerte corriente de teoría crítica sostuvo que una prosa novelística no era digna de elogios si no contenía digresiones”.⁵⁸

El autor, que se incluye en la narración desde el principio como un personaje activo, se presenta como poeta y como escritor de comedias, lo que deja clara su autoría de los materiales poéticos y teatrales incluidos en la miscelánea y atribuidos en la ficción del marco académico a los caballeros anfitriones de cada noche:

⁵⁷ La fuerte influencia teatral en el marco boccacciano de este tipo de misceláneas fue señalado por J. Arce en su artículo “Boccaccio nella letteratura castigliana” en F. Mazzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Olschki, 1978, pp. 63-105.

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 105-112.

“Mientras no se comenzaba la fiesta, yo, que a toda esta grandeza atendía por haber sido llamado de uno de los cuatro caballeros, tuve por acertado el sacar a luz las sutilezas que el ingenio de las damas previno para aquella noche, las comedias que el discurso de los caballeros sacó para estas fiestas.” (p. 27)

Vemos, por tanto, cómo la novela académica de Aguirre tiene un marcado componente teatral que va ligado al carácter festivo que imperaba en las sesiones de las academias y que era visible ya desde el desfile inicial (en el que también encontramos multitud de apariencias y de breves representaciones) que da comienzo a los festejos de cada una de las cuatro noches.

3) La materia erudita en la miscelánea

3.1) La erudición y sus fuentes

Una buena parte importante que llena las páginas de cualquier miscelánea es la materia erudita. En la *Navidad*, como no podía ser de otra manera, nuestro autor introduce amplias digresiones que tienen como objetivo ser un escaparate de la erudición del autor. En realidad bien podría enfocarse el estudio de esta materia erudita realizando una especie de catálogo de citas célebres que se diseminan por las páginas de la obra del aragonés. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata más que de un alarde de erudición tópico desde la miscelánea renacentista, ya que Aguirre maneja precisamente repertorios de citas eruditas como hacían todos los autores de misceláneas.⁵⁹

En muchas ocasiones encontramos en los *marginalia* de la *Navidad* la referencia exacta de donde está tomada la cita, pero en otras el rastreo de las fuentes resulta mucho más complejo dada la amplia selección de sentencias y de versos, tanto de autores antiguos (la mayoría transcritas en latín con abundantes errores) como de autores modernos, entre los que predominan Góngora o Quevedo. Otras veces lo que encontramos no son propiamente citas o sentencias sino digresiones no tan eruditas, pues son más bien chistes o fabulillas satíricas que formaban parte del folclore popular o que se encontraban recogidas en colecciones de cuentos de la época.

A pesar de localizar estas digresiones diseminadas por todas las páginas de la obra, podemos afirmar que hay una mayor concentración de estas en la *Noche I*. Desde el principio los paréntesis reflexivos del narrador son habituales y más desde el momento en el que se introduce en la narración como un personaje que relata lo que ve en primera persona. La primera de estas digresiones tiene mucho que ver con

⁵⁹ Muy por extenso y en profundidad se ha ocupado la Dra. M^a Pilar Cuartero en rastrear la influencia de estas colecciones de citas, chistes y enigmas en la literatura del Siglo de Oro. Resultan de gran utilidad algunos de sus estudios que hemos manejado para la edición del texto: “Las colecciones de Luis Escobar y Juan González de la Torre en la tradición clásica, medieval y humanística de las colecciones de enigmas” en *Criticón*, 56 (1992), pp. 53-7; “Las colecciones de *Problemas* en el Siglo de Oro” en *Bulletin Hispanique*, Vol. 92, 1 (1990), pp. 213-235; “Las colecciones de *Sententiae* en la literatura latina del Renacimiento” en J.M. Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 3, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2002, pp. 1571-1584; “Las colecciones de *Adagia* en la literatura latina del Renacimiento” en *Humanismo y pervivencia...*, *ibid.*, pp.1585-1590; “Mágica aportación al relato breve de los siglos XVI-XVII” en *Tropelías*, 15-17 (2004-2006), pp. 563-564.

uno de los temas fundamentales presentes en la *Navidad* y sirve precisamente para la exposición de amplia materia erudita y que no es otro que el tema del sueño. Se trata de una *visio* de la dueña amortajada mientras curioseaba por una de las piezas de la sala tercera del palacio:

Fue la mía entonces la que en otra ocasión fuera desgracia, pues entre mis confusas dudas vi por entre las colgaduras de esta sala una cara y entendí que era calavera que alguno para alterar mi discurso ponía. Suspendiome algún poco la novedad, mas después conocí que por allí debía de haber salida a mis intentos y por escusar el pedir la llave de la puerta principal, me llegué a esta visión y tomando de un lado el brocado, me hallé con una dueña amortajada en sus tocas, envuelta en un manto de hollín, sustentada de unos chapines altos, con dos lunares en la barba, uno blanco y otro negro, en la boca un solo colmillo que podía hacer con él un cabo para la navaja que la rapaba su arrugado rostro; sus ojos, metidos; la nariz, aunque era roma, ya había perdido todas sus gracias y, finalmente, toda ella un esqueleto vivo, que con una trompetilla que traía para oír podía servir en Zaragoza el Sábado Santo en la procesión para mortal insignia. Pidile paso a las primeras piezas y ella, volviendo torcida la boca, dijo:

- Por aquí no se pasa, caballero, que es camino para nosotras reservado.

(*Noche I*, p. 28)

La fuente de esta visión de la dueña amortajada es la calavera que se presenta como una especie de aparición fantasmagórica, propia de la *visio*, entroncando así con toda la tradición del género de los sueños. El pasaje de la descripción de esta dueña monstruosa recuerda a la de las damas feas del *Sueño del infierno* de Quevedo⁶⁰ y es muy similar al retrato quevedesco de las dueñas que abunda en toda su poesía satírica, ya que era uno de los personajes más frecuentemente satirizados en el Siglo de Oro y que era bien conocido por Aguirre.

La sátira de la dueña que se introduce en esta primera digresión continúa en la siguiente *digresio* acerca de las tapadas y pidonas⁶¹ que ofrece pocas líneas después:

⁶⁰ “Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura con los chapines, ni la ceja con el alcohol, ni el cabello con la tinta, ni la cara con el afeitado, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas.” (Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, pp. 132-133).

⁶¹ Los personajes femeninos del relato marco que se dibujan como personajes planos como las damas protagonistas: bellas, inteligentes (son las que plantean los enigmas de la *Noche I*) y prudentes. Aguirre pone especial énfasis en describir su entrada triunfal al palacio del Coso en cada una de las sesiones y en describir pormenorizadamente el lujo en la decoración del espacio destinado a las

Apartome de este sitio la ocasión de mirar en un lado de la pieza dos embozadas que, a mi entender, le pidían limosna a un pobre estudiante y él les ponía por delante su pobreza. Pudieron tanto sus interesados ruegos, sus apretadas razones, que al estudiante le sacaron todo lo que tenía. Llegueme a él y le pregunté con cortés modo si conocía aquellas mujeres y él me respondió que las conocería para otra vez, lamentándose de uno que vulgarmente llaman “perro”, diéronselo por el gato de sus ahorradas raciones. Aconsólelo diciéndole hiciera cuenta que había pagado la patente en la escuela del embozo y que otra vez presentara la firma de escarmiento para salir libre de tantas que le piden en esta universidad.

(*Noche I*, p. 29)

Se trata a buen seguro de un chiste popular o folclórico, pues el propio Aguirre nos da la pista inmediatamente antes de la siguiente digresión satírica:

Grande alboroto oí en la primera sala al tiempo que daba estos consejos y, despedido de mi estudiante, salí a ver lo que pasaba por un lacayo que, balbuciente, se revolcaba por el suelo, rodeado de algunos compañeros que se reían de mirarlo embriagado, y, sin duda, convino para mi intento, pues no presumía que podía haber chiste en esta pieza que contar. Echávanle agua en los oídos y él, de solo olerla, se despedazaba, por ser enemigo suyo tan declarado. Tenía ya los ojos tan en blanco que le imaginaron algunos con mayor enfermedad, y entre ellos un pastelero que ya le quisiera muerto por emplear sus pedazos en pastelillos de a cuatro. Llegole a la oreja a decirle alguna cosa buena con mala intención y apretábale la mano con caridad grande a la vista de todos, ayudándole a morir con palabras y obras al buen lacayo. Para hacer antes empleo de sus carnes, pretábale el estómago con furia grande para matarle, que a esto atentamente advirtió mi malicia y acreditó el efecto esta verdad, pues al ir a predicarle por la boca una razón, él vertió por ella toda la causa de su embriaguez y le dio por los bigotes al pastelero un lavatorio que se los podía levantar sin tenacilla.

(*Noche I*, p. 30)

El pasaje es un chiste o facecia popular habitual en la literatura de la época como puede comprobarse recordando, por ejemplo, el pasaje del *Quijote* en el que el hidalgo bebe el bálsamo de Fierabrás hasta vomitar encima de Sancho. Estas digresiones de carácter más popular funcionan muy bien para el propósito de nuestro autor de introducir temas como el del sueño que sí darán pie, como veremos, para la disertación en largos pasajes eruditos.

damas. No obstante, y a pesar de estos ejemplos, la misoginia queda palpable en todas las páginas de la *Navidad*. La sátira de las mujeres, en especial de las pedigüeñas y las tapadas, está muy presente en los poemas y en algún pasaje digresivo de la *Noche I* como esta visión de la dueña amortajada o de las embozadas pedigüeñas.

Si la *Noche I* es la que más se presta a las disertaciones eruditas es gracias a que el núcleo central de la velada transcurre en el intento de los caballeros asistentes⁶² de descifrar los cuatro enigmas propuestos por las cuatro damas principales. La solución al enigma se incluye en los versos acrósticos que componen el enigma pero los caballeros que yerran en la solución son castigados a enmendar su error con uno de los poemas que les habían prefijado para la sesión académica.⁶³ Los enigmas, acertijos o “preguntas ingeniosas” (*Noche I*, p. 32) que las damas Diabella, Aurora, Aminta y Lisarda son el viento, el sueño, el reloj y el dinero respectivamente. El esquema que se repite es siempre el mismo: dos caballeros yerran y el último acierta. Tras la resolución del enigma se abren largos pasajes digresivos eruditos que trataremos de analizar a continuación con más detenimiento.

El primero de los enigmas es descifrado por el caballero Justino es el viento, tal y como rezan los ocho versos acrósticos “viento di”. La explicación será

⁶² Como sucede con los personajes femeninos, tampoco puede decirse mucho de los personajes masculinos protagonistas del relato marco de la *Navidad*: Justino, Solardo, Marcelo y Nerencio. Son personajes que se esbozan como planos, pertenecientes a la nobleza prudente que huye de los vicios que ocasiona el ocio y busca el entretenimiento con los juegos literarios para mostrar su “agudeza y arte de ingenio”. Lo mismo sucede con los personajes de los criados o pajes Su presencia en el relato marco es anecdótica: apenas unos pocos pajes que acompañan a los nobles en los desfiles previos a la sesión y que se encargan de llevar los papeles con el material literario prefijado de antemano: “Llevaba toda esta grandeza muchos pajes de a caballo con encendidas hachas para que gozara la vista de todos de aquel debido acompañamiento. [...] Pasado ya de los aplausos el mormullo, conoció Nerencio el deseo de que se leyesen los versos de la academia. Como presidente della, tomó el primer papel, y fue el de Aminta, y un paje que ya para esto estaba prevenido, se lo llevó con cortés rendimiento y ella, tomándolo, dijo así...” (*Noche III*, p. 326 y 330).

⁶³ Estos juegos de adivinanzas, acertijos y jeroglíficos eran práctica habitual en las reuniones nobiliarias de carácter festivo así como en las justas y certámenes. Para todas estas cuestiones véase A. Redondo, “Le jeu de l’énigme dans l’Espagne du XVe siècle” en *Les jeux à la Renaissance*, París, 1982, pp. 445-458 y M. M^a Gómez Sacristán, *Enigmas y jeroglíficos del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.). Así lo señala también Agustín G. de Amezúa: “Por ello era muy frecuente abrir las academias con la exposición y declaración de los llamados enigmas” (*Lope de Vega en sus cartas. Epistolario de Lope de Vega*, tomo II, Madrid, Escelicer, 1940, p. 75). Los enigmas en verso proceden de la poesía de cancionero y constituían además “una práctica social, un entretenimiento de corte, y un juego mental que se practicaba entre todas las capas de la sociedad” (A. Cayuela, *op. cit.*, p. 449). Cayuela incluye además una serie de colecciones o títulos de producción impresa que recogen los más variados enigmas entre los que cabe destacar: *Proverbio morales, y consejos cristianos [...] Y enigmas filosóficos, naturales y morales con sus comentarios* de C. Pérez de Herrera, Madrid, Luis Sánchez, 1618. También están bien presentes en colecciones de cuentos como el *Patrañuelo* (1567), en la novela pastoril como la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, en *La Galatea* de Cervantes (1585), en los *Pastores de Belén* de Lope (1612), en la novela bizantina como *El peregrino en su patria*, en la novela picaresca y en otras formas de ficción como los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605). (*Ibid.*, pp. 449-450).

exhaustiva, verso a verso, como indica el propio Aguirre al terminar la larga digresión erudita⁶⁴ a modo de “fabuloso rodeo” (*Noche I*, p. 52).

En primer lugar explica, siguiendo a Aurelio Prudento, que el viento, o más bien la brisa, es un dulce y suave soplo de aire, lo que le lleva a disertar sobre cómo desconocemos las causas que le mueven a moverse y se mueve de las selvas a los valles incluso los más escondidos. Para estos argumentos cita indirectamente a san Juan Crisóstomo, en sus *Homilias* explicativas del evangelio de San Juan. Hasta este momento podemos afirmar que quizá Aguirre esté manejando de primera mano textos religiosos que él conoce (Crisóstomo, San Agustín...) ya que los textos de la patrística son bien conocidos y manejados por nuestro autor, como se tiene ocasión de comprobar leyendo con detenimiento su otra obra, *Consuelo de pobres, remedio de ricos*. A continuación pasa a explicar cómo el viento es de sustancia corpórea, para lo que cita a Góngora; los versos que propone como ejemplo (“Cuando salió bastante a dar Leonora⁶⁵/cuerpo a los vientos y a las piedras alma”) no pertenecen, como apunta Aguirre, a las *Soledades*, sino al poema “Tras la bermeja aurora el sol dorado...”, recogido en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605)⁶⁶ y además, son citados a través de la edición de Salcedo Coronel de 1645. Las citas de estos poetas contemporáneos suyos parece que las recuerda de memoria, lo que explicaría los errores y lo que imposibilita localizar la fuente originaria, como sucede más adelante con la explicación de que “el viento es fuerte y nunca sosiega” atribuida a un “moderno” (*Noche I*, nota al pie 92).

La otra parte de las explicaciones sobre el enigma del viento se centran en la explicación del origen del movimiento del aire y la fuerza que ejerce sobre otros

⁶⁴ La inserción de enigmas como pretexto para introducir pasajes digresivos eruditos era práctica habitual en las misceláneas como señala A. Cayuela a propósito de las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: “los enigmas constituyen un elemento estructural o de la *cornice*, procedimiento si bien no del todo original, único en la producción novelística de nuestro autor, y de sus contemporáneos. Sólo reproduce el procedimiento Matías de Aguirre del Pozo en su colección de novelas cortas *Navidad de Zaragoza* publicada en Zaragoza por Juan de Ybar en 1654” (Anne Cayuela, “*Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad” en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo I, Madrid, Castalia, 2000, p. 450, disponible en formato digital en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih>). La diferencia fundamental entre esta obra y la miscelánea de Aguirre es que la solución al enigma no se ofrece de antemano ni se acompaña de grabados o jeroglíficos que pudiesen ayudar al lector a descifrar el misterio. Tan solo los lectores más audaces serían capaces de notar la solución en los versos acrósticos aunque lo común es que el lector lo vaya descubriendo al mismo tiempo que los personajes.

⁶⁵ En los originales aparece “Leonera”, que debe ser una errata, tal y como señalo en la edición en la nota al pie correspondiente.

⁶⁶ Versos 9-10, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006, p. 568.

cuerpos, para lo que sigue a Aristóteles como autoridad, aunque tampoco lo hace de modo directo. Las mismas citas que propone aparecen en otras misceláneas como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía⁶⁷ y probablemente ambos autores las citan de segunda mano a través de la *Officina* de Ravisio Textor o de la *Poyanthea* de Nani Mirabelli, obra esta última que maneja muchísimo a lo largo de todos los pasajes eruditos de la *Navidad* según tuvimos ocasión de comprobar en la edición del texto. A buen seguro de ella toma las citas latinas de Zamorano, sobre cómo los animales necesitan del viento para vivir, y de Séneca, en la breve digresión dentro de la digresión del viento a propósito de las dádivas y la voluntad de dar (*Noche I*, p. 45). Continúa la disertación sobre el viento como espíritu que se abandona al morir, equiparándolo así con el alma, siguiendo a Plinio y su *Historia natural*,⁶⁸ la cual sigue casi al pie de la letra en la exposición de las diferencias entre viento y aire y en la comparación del viento con los terremotos. Si bien la obra de Plinio es utilizada también por Mexía, parece que en este caso Aguirre maneja fuentes directas y no un único repertorio puesto que el conocimiento de la obra de Plinio, citada en numerosas ocasiones a lo largo de toda la obra, es bastante fidedigno (*Noche I*, nota al pie 109 de la p. 47). La digresión sobre el viento le da pie para realizar otra digresión mitológica sobre Eolo, rey de los vientos y de las islas Aeulias. La fuente para la mitología será fundamentalmente Natal Comite,⁶⁹ cuya obra es seguida literalmente en la mayoría de los pasajes eruditos que tienen que ver con lo mitológico y a la que cita expresamente (*Noche I*, nota al pie 133 de la p. 50). Y precisamente a propósito de Eolo hará un breve rastreo de las citas de este dios en Quevedo y especialmente en Góngora, a quien sigue no solo como fuente, sino también como modelo de imitación, según demuestra la gran cantidad de similitudes lingüísticas y estilísticas destacadas a lo largo de la edición y el estudio de la obra que nos ocupa. Lo mismo sucede con la referencia a la comedia *Persiles y Sigismunda* de Francisco de Rojas Zorrilla.⁷⁰ Este fabuloso rodeo a propósito del

⁶⁷ II, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, p. 519.

⁶⁸ *Libros I y II*, ed. de Antonio Fontán, Ana M^a Moure Casas *et al.*, Madrid, Gredos, 1995.

⁶⁹ Manejo la siguiente edición: Natalis Comitit, *Mythologiae sive explicationis fabularum*, Lugduni, supitibus Petri Landri, 1602.

⁷⁰ Recogida en la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, M^a de Quiñones a costa de Pedro Coello, 1640, pp. 125 a 148v. Ejemplar de la Biblioteca Nacional (signatura U/10342) digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2009. También es palpable el gusto por el estilo gongorino de este autor.

viento se cierra con una mención geográfica y astronómica de Juan Pablo Galucio,⁷¹ autor al que posiblemente también conocía de primera mano, dado el gusto patente de Aguirre por las obras de carácter científico-astronómico, como se podrá apreciar a propósito del tercero⁷² de los enigmas: el reloj.

En lo que respecta a la digresión acerca del reloj podemos dividirla en dos grupos. Por un lado estaría la materia que tiene que ver propiamente con el funcionamiento del reloj y su invención y que es la que introduce casi de manera forzada en la última parte de la digresión:

Agora veremos los muchos modos que hay de relojes y de dónde vinieron.

El primer inventor de los relojes entre los griegos, según Plinio,⁷³ fue Anaxímenes de Miliesio, natural de Lacedemonia, siendo el primero que enseñó a los lacedemonios aquella suerte de reloj que los griegos llaman *sciotericon*, instrumento que por vía de sombras solares muestra las horas. Llegaron estos mucho más tarde a Roma [repaso a los distintos tipos de relojes de arena, de sol, etc...]. Del reloj de ruedas y pesos del cual habló la sabia Aminta, de ese habla Cardano doctamente y Pedro Vitorio, fol. 384, y no se halla de este hasta ahora el primer inventor. Solo dice Polidoro Virgilio que con agudeza de divino ingenio se inventó el reloj del que agora usamos de las horas [...]. Tampoco se halla inventor del aguja de marear, siendo una cosa tan maravillosa, y así no hay admirarse, pues como son cosas antiguas se ha perdido ya en los libros la memoria de sus primeros inventores.

(*Noche I*, pp. 77-79)

Pero el mayor núcleo de la digresión es la que establece el reloj como alegoría del buen gobernante. Se plasma esta metáfora desde el primer verso del enigma que reza “siempre velando” porque “también de noche da las horas con la misma orden que en los días, mas mejor razón se puede decir, y es que, habiéndole dado título de gobernador que rige y gobierna, preciso era llamarle desvelado, pues el que gobierna siempre ha de estar cuidadoso y vigilante” (*Noche I*, p. 72). Esta idea del gobernante siempre en vela está detrás de obras como el *Relox de príncipes*

⁷¹ Juan Pablo Galucio Saloense, *Teatro y descripción del mundo y del tiempo*, edición traducida del latín, ampliada y comentada por Miguel Pérez, Granada, Sebastián Muñoz, 1614 (*apud* Jorge Antonio Catalá Sanz y Juan José Boigues Palomares, *La biblioteca del primer Marqués de Dos Aguas, 1707*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 126).

⁷² Dada la importancia capital del tema del sueño en el conjunto de la obra he preferido estudiarlo más en profundidad a propósito de la digresión que sigue a la resolución del segundo de los enigmas propuestos en la *Noche I* en un epígrafe aparte: 3.2. El tema del sueño: del enigma al texto teatral.

⁷³ La *Historia Natural* de Plinio, que como ya apuntamos pudo conocer de primera mano Aguirre, es una de las fuentes que maneja para este enigma (*op. cit.*, p. 438).

de Guevara.⁷⁴ También muchos emblemas aluden a la figura del príncipe o gobernante como un reloj, en armonía y concierto con sus consejeros y súbditos, como se recoge así en la empresa 57 de Saavedra Fajardo⁷⁵ y en la tradición emblemática⁷⁶ que sigue Aguirre cuando equipara justo a continuación al buen gobernante con el león, rey de los animales que duerme con los ojos abiertos⁷⁷ “demostración del desvelo a que obliga el empeño de su corona”. (*Noche I*, p. 72)

El otro verso del enigma que ahonda en la metáfora del reloj-gobernante es “ordeno y ando rodando” pues, según explica el propio Aguirre: “Dice que ordena rodando con alguna fuerza de admiración porque el que gobierna no había de seguir el curso de la fortuna, que esa no está fija sino que siempre está rodando, no teniendo estabilidad ni firmeza alguna, pues quien gobierna ha de ser firme y constante, sin andar bajando y subiendo”.⁷⁸ A partir de esta idea propone una serie de ejemplos sobre la importancia de que los gobernantes mantengan la concordia entre sus súbditos por el bien de sus estados. Para ello cita diversas fuentes clásicas como Salustio y otras tomadas de la *Biblia* a través de San Agustín.⁷⁹ Los ejemplos que propone son históricos: el del rey de los partos, el del rey de los númidas y los florentines. El ejemplo histórico en el que más se dilata es en el de su ciudad natal,

⁷⁴ Emilio Blanco (ed.), Madrid, ABL Editor, 1994.

⁷⁵ Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, F.J. Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988, pp. 385-394. Más reciente es la edición de esta obra de Sagrario López Poza en Madrid, Cátedra, 1999

⁷⁶ La relación de los enigmas con la emblemática es muy estrecha también en algunos de los autores referencia de Matías de Aguirre, como Lope y Quevedo, ya que en ambos subyacen cuestiones antiguas (presentes en autores como Plinio) que están detrás de las preocupaciones del hombre del Barroco. Así los enigmas, bebiendo de los emblemas, son las dos manifestaciones de la cultura simbólica del Barroco y se alejan de la “oscuridad” interpretativa ya que hacen al lector “partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento.” (José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 447). Del mismo modo se sirve Góngora de la emblemática en su teatro con alegorías, motes y enigmas en las que hay “indudables huellas de una tradición emblemática ampliamente divulgada en su simbología” (Laura Dolfi, “El teatro de Góngora: imágenes y enigmas” en *Criticón*, 187-188-189 (2003), p. 281, pp. 277-286). Para estas cuestiones véase también Héctor Ciocchini, *Góngora y la tradición de los emblemas. Homenaje al 150 aniversario de la Revolución de Mayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960 y Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1977.

⁷⁷ Para la relación del tema del reloj con el del sueño del gobernante que debe estar siempre despierto en la tradición emblemática véase los comentarios en la nota al pie 218 de la *Noche I* de mi edición.

⁷⁸ Nótese la contraposición de la firmeza y el orden que siempre debe regir a un gobernante con el girar arbitrario de la rueda de la Fortuna. Esta idea ya estaba presente en otras misceláneas como la cita que inmediatamente antes propone Aguirre tomada de la *Arcadia* de Lope de Vega: “Al fin yo tengo por justo/pasarlas con esta pena,/que quien la vida me ordena/también pretende mi gusto.” (Libro III de la *Arcadia* de Lope de Vega (edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, p. 292. También en *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan*, Tomo VI, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1777, p. 262).

⁷⁹ Las citas proceden de la *Regula ad servos Dei* de San Agustín, de la *Polyanthea* y de los *Anales de la Corona de Aragón*, tal y como señalo en las correspondientes notas al pie de la edición.

Calatayud: el de las disputas entre los linajes Liñán y Sayas en tiempos de Pedro de Castilla, sacado expresamente de Zurita a quien exhorta a leer: “Lee a Zurita que más dilatadamente habla desta materia.” (*Noche I*, p. 76)

Asimismo, siguiendo con la alegoría del gobernante, este debe regirse con orden y exactitud para evitar los “yerros”⁸⁰ y ser “galante”, entendiendo por galantería la generosidad de ánimo: “Oficio tengo de dar” dice, correspondiendo al verso pasado, “pues es tan galante y generoso que como otros tienen por costumbre el negar, este ha tomado por uso y oficio el dar siempre“ (*Noche I*, p. 76), tomando como ejemplo a los antiguos, concretamente mencionando la historia del rey sátrapa Ariobarzanes.⁸¹ Y a tal debe llegar la generosidad en el gobernante ejemplar que no debe ni tener en cuenta las dádivas:

“Y aún lo que doy me lo cuentan”, remata, y quiere decir que sobre ser tan generoso le cuentan lo que da. Habla equivocadamente por lo que cuentan los hombres las horas, que es lo que él da, y porque habiéndose llamado galante, se queja de que le cuenten sus dádivas. Aquí alude al contar los dineros, pues hay muchos que no se contentan con contar lo debido sino también lo dado de gracia.

(*Noche I*, pp. 76-77)

Justamente esta característica de dadivosidad en el gobernante es la que enlaza a la perfección con el siguiente y último de los enigmas propuesto por Aminta: “dinero es” (*Noche I*, p. 80). La digresión que se abre tras el acierto aplaudido y premiado de Justino se mueve en la línea barroca del dinero como “señor del mundo”⁸² tal y como pone de ejemplo Aguirre a partir de una de las obras de Lope de Vega, *Dineros son calidad*.⁸³ No obstante, las fuentes son de procedencia clásica, en ocasiones transmitidas a través de San Agustín, Santo Tomás y San Isidoro, aunque las citas están tomadas en este enigma de modo indirecto, lo que ha generado mayores dificultades para la localización e identificación de su procedencia. Muchas de las citas pudo tomarlas Aguirre de otra obra que ya las incluyese, o quizá pudo reproducirlas de memoria, ya que las parafrasea o tergiversa, como sucede con las de Cicerón, Sófocles, Horacio y Ovidio que aparecen todas

⁸⁰ Nótese el juego de palabras con los “hierros” del reloj.

⁸¹ Véase en la edición la nota al pie 237 de la *Noche I*.

⁸² Huelga aquí mentar como ejemplo al “poderoso caballero” de Quevedo.

⁸³ Cfr. en la edición nota al pie 274 de la *Noche I*.

recogidas en la *Polyanthea*.⁸⁴ También acude Aguirre al refranero con el adagio castellano “no hay cerradura si es de oro la ganzúa”⁸⁵ o a la obra de Petronio, bien conocida a través de Quevedo.⁸⁶

Después de una larga digresión sobre la explicación del enigma que atañe a los tipos de monedas y su origen (introduciendo a su vez digresiones dentro de la digresión, como en el pasaje en que divaga sobre las minas de Aragón y en concreto una que él conoce en Calatayud, en la que el agua sabía y olía mal y cambiaba el color de la plata con la que se forjan algunas monedas),⁸⁷ en la que copia por extenso y casi literalmente el discurso LXVII, “De los mineristas, metaleros, fundidores en universal [...]”, de Suárez de Figueroa,⁸⁸ retoma nuevamente las cuestiones morales en torno al dinero. Así vuelve con el quinto verso del enigma “rey poderoso nació” con el que reitera algunos de los argumentos anteriores tomados de la *Polyanthea* pero diseminados bajo diferentes voces de autores. Algo más extensa es la hipérbole que plantea sobre cómo el dinero causa mal por mil modos, pues fomenta la ambición y la avaricia: “Hiperboliza, y no demasiadamente, que son muchos los modos con que el dinero causa daños a los hombres, porque él les da vanidad, soberbia y todos los vicios restantes con él se consiguen con facilidad” (*Noche I*, p. 87). Las fuentes vuelven a ser las que ya venimos viendo: San Agustín, San Gregorio, San Juan Crisóstomo, tomadas en este caso a través del *Diálogo* de Petrarca que aparece reproducido en la *Polyanthea*.⁸⁹

El último de los argumentos a propósito del dinero que resta por comentar se refiere al verso “todos andan por mí”, que se mueve en la misma línea argumentativa de la codicia, aunque lo llamativo (a pesar de que la introducción de argumentos

⁸⁴ *Op. cit. s.v. Pecunia*, p. 882. *Polyanthea (s.v. Aurum)*, p. 136).

⁸⁵ Tanto en la *Navidad* como en las *Tardes entretenidas* de Solórzano encontramos ejemplos de cómo los enigmas contaban con el beneplácito también del vulgo puesto que formaban parte de la cultura popular: “[...] la servidumbre también asiste a esos juegos, y tiene la posibilidad de intervenir aunque «el atreverse la criada a declarar el enigma» constituye una transgresión del código social, como lo manifiesta la risa de los participantes. [...] Encontramos la misma insistencia en la inferioridad social del que declara el enigma en *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre del Pozo: «Uno de la plebe que por fuera de los asientos oía [...]» (*Noche I*, p. 49). Estos dos ejemplos dejan patente la circulación de una misma práctica cultural entre diferentes capas de la sociedad y la aguda consciencia del fenómeno por parte de los representantes de los círculos literarios.” (A. Cayuela, *op. cit.*, pp. 453-454).

⁸⁶ Cfr. Francisca Moya del Baño, “Petronio en Quevedo” en *Myrtia*, nº 21(2006), pp. 277-296.

⁸⁷ Véase dicha digresión en las páginas 81-82 de mi edición.

⁸⁸ Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 257v.

⁸⁹ Sigue en esta explicación además de las fuentes clásicas (Juvenal, Séneca, Cicerón) recogidas en la *Polyanthea*.

mitológicos no es un hecho novedoso) es que la justificación se realiza a través de ejemplos tomados de la mitología como las historias de Hipómenes y Atalanta, de Júpiter y Dánae (siguiendo ahora la obra de Pérez de Moya) o la fábula de Midas, en la que de nuevo puede verse la huella de Góngora, su modelo y eje vertebrador del estilo de Matías de Aguirre.

El resto de la erudición presente en las páginas de la *Navidad de Zaragoza* se muestra precisamente en los pasajes más gongorinos. Si bien la mayor muestra de materia erudita se concentra en esta *Noche I* a propósito de los enigmas, no hay que olvidar que en todas las demás *noches* vamos a encontrar citas y referencias eruditas.⁹⁰ En la *Noche II* la erudición se propondrá a propósito de la representación de la fábula mitológica (siguiendo como ya hemos señalado fundamentalmente la obra de Vitoria y de Pérez de Moya). En la *Noche III* la erudición aparecerá a través de las deidades que descienden de las variadas apariencias y en el largo y denso poema autobiográfico de Aguirre (que es a su vez una muestra significativa del gongorismo de nuestro autor según tendremos ocasión de analizar en el estudio de la poesía). Y no falta tampoco a propósito de los variados temas que casi a modo de recopilación se incluyen en la novela *Riesgo del mar y de amar* de la *Noche IV* que estudiaremos en el apartado siguiente.

Observamos, por tanto, con este ir y venir de una cuestión a otra sobre el mismo asunto, cómo Aguirre tiene una preocupación más erudita que estilística, es decir, le preocupa más insertar cuantos más materiales pueda tomados de las más variadas fuentes, aunque ello suponga forzar el discurso, repitiendo argumentos y saltando de un tema a otro para volver de nuevo punto inicial de la digresión.

⁹⁰ Así en la dedicatoria de la *Noche IV*: “Convenciose Ausonio, para no ocultar más su encogimiento cierta obra que tenía escondida su recato, del agrado amabilísimo de Paulino. Conoció en este que al paso que su autoridad llamaba a humildes veneraciones, su benignidad esforzaba a atrevimientos venerables: *Multas & frequentes mihi gratie tuae causas & occasio subinde nata conciat & naturae tuae facilitas benigna concilias*. [...] notó el grande Tertuliano viéndola abrazarse frondosamente del más levantado tronco y ascender a su frondosa pirámide sin reparo: *Video haederes quantum vellis praemas statim ad superna conari & nullo praeunti suspendi*. [...] A más que para panegírico de Vuestra Señoría no es menester acordarnos de su ilustre prosapia. *Eligitur quipe in te –Teodorico*⁹⁰ lo dijo- *nascendi laus, vivendi gloria & cum multa trahas ab antiquis meruisti placere de propiis*. Guarde Dios a Vuestra Señoría muchos años, como deseo.” (p. 455-456)

3.2) El tema del sueño: del enigma al texto teatral

Con una prosa bastante más ágil que en los otros casos, Aguirre introducirá una de las grandes digresiones de la obra a propósito de uno de los enigmas: “sueño es”.⁹¹ Este tema de gusto tan barroco por lo que tiene que ver con el engaño y la sombra estará muy presente en las comedias y en otras partes de la *Navidad*. Nuestro autor cierra las cuatro veladas indicando cómo todo queda sosegado y tranquilo cuando las damas, los caballeros y él mismo se retiran a dormir:

A poco rato, pues, advirtiéndome ya la hora llegada para solicitar el sueño, se levantaron todas y aplaudiendo la galantería de los cuatro caballeros, fueron saliendo de las salas y, metiéndose en sus carrozas [...] cada uno, acompañado de sus criados, se fue a su casa y yo a la mía, atónito y confuso del empeño en que me había puesto, conque discurriendo el modo de mi salida, no admití aquella noche el sueño y dije a mis pensamientos que se hiciesen al desvelo porque muchas noches habían de venir semejantes a aquella, pues siempre en esta obra había de discurrir en noches.

(*Noche IV*, pp. 584-585)

Y es muy significativo que el tema del sueño impregne la obra cuando esta transcurre en noches, según manifiesta el propio Aguirre en estas últimas líneas que cierran la *Navidad de Zaragoza*. La noche es el momento propicio para el sueño, que es el “rey de las sombras cautivo” tal y como reza el primero de los versos del enigma propuesto por Aurora y adivinado por Solardo. A partir de aquí se abre toda una disertación sobre las teorías médicas del sueño en las que sigue fundamentalmente a Aristóteles y Homero, aunque no de primera mano, sino a través de la *Polyanthea* de Mirabelli, de la obra de Natal Comite y de los comentarios de Herrera a Garcilaso.⁹²

El enfoque del sueño que plantea primeramente en esta larga digresión no es otro que el de la consideración del sueño como un hecho fisiológico y, como tal, seguirá las teorías médicas dominantes en el saber de la época. Según estas teorías, y tal y como refiere Aguirre, el sueño se produce durante la noche por unos vapores

⁹¹ “Premiado fue de Aurora, alabándole con semblante risueño su pensamiento, y verdaderamente, si bien se mira, comprende el enigma esta significación del sueño, pues dice el primer verso...” (*Noche I*, p. 54). Téngase en cuenta que se trata del segundo de los enigmas cuyo estudio, como se señaló más arriba, requiere un epígrafe aparte dada su importancia capital y su presencia en toda la obra que nos ocupa.

⁹² Cfr. edición de la *Noche I*, nota el pie 165.

que suben a la cabeza desde el estómago, de ahí la importancia de no dormir justo después de comer, por lo que desaconseja, siguiendo a Plauto,⁹³ la siesta:

Que sea en la noche es natural, pues el sueño perfecto ha de ser en esa hora porque en ella se acrecientan los vapores que suben del estómago a las partes superiores del cuerpo, los cuales, después hechos más fríos con el frío de la cabeza, descienden a la parte inferior a conciliar el sueño. [...] Muchos hay que duermen después de la comida de mediodía, pero conocerán esos la imperfección del sueño si no experimentan su daño por la costumbre, pues dice Plutarco: “*Non bonus est somnus homini post prandio*”.

(*Noche I*, p. 60)

Junto a las teorías médicas del sueño existe una tradición literaria del sueño como género⁹⁴ que Aguirre va exponiendo y diseminando por la obra de un modo más directo y menos cargado de erudición, especialmente en las comedias, por la influencia clarísima del teatro calderoniano y en especial de *La vida es sueño*.⁹⁵ Así expone cómo mientras se duerme, en la mente (o el alma)⁹⁶ se condensaban y recreaban todos los elementos reales y las situaciones vividas durante el día.⁹⁷

LEONIDO

Hombre parece de prendas,
pues el que sueña refiere
entre el letargo lo que
en el día le sucede.

(*Industria*, v. 1929-1932)

⁹³ Cfr. *Noche I*, nota al pie 169.

⁹⁴ El sueño es un género que se desarrolla con tintes satíricos desde la Antigüedad. La influencia de Macrobio con sus comentarios a *El sueño de Escipión* de Cicerón es básica para su desarrollo (presente también en Dante, Boecio y en las alegorías de autos sacramentales y entremeses), cuya tradición desemboca en *Los sueños* de Quevedo. Vid. Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁹⁵ Muchas de las reminiscencias calderonianas han sido señaladas en la anotación de los textos, pero sin duda hay un referente que destaca por encima de los demás, y este no es otro que *La vida es sueño* cuyo argumento está claramente detrás de *El príncipe de su estrella*, donde el personaje de Felisardo se presenta como Segismundo, príncipe condenado por los astros a vivir su infancia como salvaje apartado del reino y que se plantea, en un pasaje calcado del famoso monólogo de Calderón, la cuestión del destino y el libre albedrío: “Flores, que fragante olor/ a los jardines prestáis/ y un día solo gozáis/ de vuestro aplauso y honor,/ dichosas sois, pues, de amor,/ no sufrís la atrocidad/ teniendo a su ceguedad/ muy fácil la resistencia,/ ¿y yo, con mayor paciencia,/ tengo menos libertad? (vid. versos 2326-2395).

⁹⁶ En la tradición platónica el alma se dividía en tres partes: la concupiscible, la irascible y la racional, siendo esta última la que se identifica con el “logos” y la capacidad racional que hoy situamos en el cerebro o la mente.

⁹⁷ A propósito del episodio de la cueva de Montesinos en la que Don Quijote integra en el sueño los elementos reales con los que son fruto de su imaginación, Aurora Egido ha estudiado todas estas cuestiones en el capítulo “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba” incluido en su libro *Cervantes y las puertas del sueño* (Barcelona, PPU, 1987, pp. 137-178). Sigo fundamentalmente este trabajo para todo el desarrollo de la concepción del fenómeno onírico en el Siglo de Oro.

El sueño es engendrado en el interior del hombre y de ahí que el verso del enigma lo califique de “cautivo”, por lo cual es tratado como un hecho fisiológico⁹⁸ en el que se reproduce lo vivido durante el día, según sucede a los animales, siguiendo como ejemplo la interpretación de Petronio Arbitro:⁹⁹

Pues el perro aya andando el día en sus correrías a caça, corriendo y ladrando, y haziendo sus presas: viene a la noche fatigado y molido, echase descasadamente a dormir, y como aquellas especies, que por el día cobró, fueron tan eficaces, después, quando está durmiendo, se le representan entre sueños, y suele despertar ladrando y arremetiendo, pensando que tiene la presa entre las manos, como los dixo Petronio Arbitro: *Et canis in somnis leporis vestigia latrat.*

El sueño como hecho fisiológico y anejo al hombre es la concepción que se tiene del fenómeno onírico desde la tradición antigua¹⁰⁰ y se produce igual en los animales por los fenómenos fisiológicos que acabamos de ver. También Mirabelli¹⁰¹ recoge esta tradición que hunde sus raíces en Galeno, según lo recoge Herrera en sus *Anotaciones a la Égloga II de Garcilaso*.¹⁰²

Casi al final de la digresión erudita sobre el sueño retoma Aguirre las cuestiones sobre su naturaleza fisiológica en las diferentes especies animales (pues “es cosa cierta que duermen todos los que cierran los ojos y en estos en donde a los hombres se engendra el sueño”; *Noche I*, p. 68), desde los más variados peces “aunque no cierran los ojos por no tener párpados”, pasando por los delfines y ballenas, los insectos (*Noche I*, p. 68), “los caballos, las ovejas, los bueyes y otros, con que se tiene por seguro que sueñan todos los que paren animales, como por falso los que ponen huevos porque estos solamente duermen sin tener disposición para soñar”.¹⁰³

La capacidad de soñar está en casi todos los animales que poseen cerebro, pero especialmente en el hombre:

⁹⁸ Así lo trata Vitoria que es la fuente que maneja Aguirre y que cita expresamente al margen (“Galeno, lib. 3 *de caus. pulsuum*. cap. 9”): “de los provechos y utilidades que causa el sueño a la vida humana, dizen grandes excelencias los Médicos. Testigos son Avicena, Galeno y otros muchos.” (*op. cit.*, p. 580).

⁹⁹ *Apud* Vitoria, *op. cit.*, p. 580-581. Véase para todas estas cuestiones el capítulo completo (*ibid.*, pp. 562-586) que se reproduce en la *Navidad* (*Noche I*, nota al pie 170).

¹⁰⁰ *Vid.* Emilio Suárez de la Torre, “El sueño: naturaleza y mecánica” en su artículo “El sueño y la naturaleza onírica en Aristóteles” en *Cuadernos de Filología Clásica*, 5 (1973), pp. 291-297.

¹⁰¹ *Polyanthea*, p. 580-581. Cfr. edición *Noche I*, notas al pie 170 y 171.

¹⁰² *Anotaciones*, ed. cit., p. 808.

¹⁰³ *Vid.* *Noche I*, nota al pie 205.

El hombre en naciendo duerme mucho por espacio de algunos meses, después, ya creciendo, se hace mayor el desvelo y es cierto que en naciendo sueña porque despierta unas veces alterado, como dice Plutarco,¹⁰⁴ y se conoce esta verdad, pues tal vez durmiendo menea los labios, soñando en la leche que lo alimenta, siendo el que más sueña de todos los animales, como dice Aristóteles: “*Homo maxime animalium somniat*”.¹⁰⁵ Y dice el mismo que el hombre hasta que tiene cuatro años no puede soñar: “*Homo non somniat ante quartum annum & animal idem*”. Pero algunos hay que no sueñan jamás, y esta, según Tertuliano, es señal de muerte por haberse visto experimentado y lo confirma Aristóteles: “*Homines qui numquam somniaverunt mutantur, vel in morbum, vel in mortem*”.¹⁰⁶ (*Noche I*, pp. 68-69)

El sueño es descanso ya que supone la suspensión de los sentidos y provoca, por tanto, el olvido, de ahí el verso del enigma “vencer al hombre es mi acierto”, citando a Avicena pero de manera indirecta, nuevamente a través de Mirabelli, aunque esta referencia puede hallarse también en los *Lugares comunes* de Aranda.¹⁰⁷ Podemos presenciar varios de estos sueños reparadores que suspenden los sentidos y provocan el olvido de las penas, generalmente amorosas. El primer ejemplo aparece en las comedias. La incitación al sueño es difícil en momentos de pesar, pero su acción es recomendable porque, al incitar al olvido de las penas, tiene una función reparadora. Justamente “por ser el sueño olvido/ no quiso esperar [el] sueño” (*Industria*, v. 486-487) tanto en la dama como en la criada, cuando estas andan aquejadas de amores por el galán y el gracioso, respectivamente. El momento del sueño, como estado transitorio que se puede suspender rápidamente (*Demonio*, v. 327-328), hace que los enamorados deseen que sus pesares reales sean fantasías oníricas, ya que de ese modo “borrarse [la] afición/ pensando que ha sido sueño” (*Engaño*, v. 1242). El otro ejemplo se halla también en la representación de la fábula mitológica de la *Noche II* a propósito del lamento del sueño de Ariadna ante el abandono de Teseo:

¿Para qué, sueño atrevido,
me deseaste por tuya,
si sabes que estoy amando
con pasión y sin ventura,
y sabes que amor no admite

¹⁰⁴ Plutarco menciona en algunas de sus obras conocimientos sobre el mundo infantil como este del sueño en la niñez como en sus obras de carácter pedagógico: *De audiendo* o *Moralia*.

¹⁰⁵ Vid. *Noche I*, nota al pie 209.

¹⁰⁶ Vid. *Noche I*, nota al pie 210.

¹⁰⁷ Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias*, Sevilla, Juan de León, 1595, p. 118.

los letargos que tú buscas?¹⁰⁸

(p. 225)

Además aparece, como en el caso de Ariadna, en el momento más inoportuno y cuando más se quiere o más necesario es, priva de su presencia:

Con propiedad declara que está más cercano al sueño el que está más lejos pues es evidente que antes halla el sueño el desvelado que no el vicioso en el letargo, -¡cuántos por mucho dormir no duermen cuando quieren! Y es que duermen en un año para seis-, y el valor del hombre no puede resistir tan cruel enemigo porque lo tiene dentro de sí y le hace guerra dentro su cuerpo.¹⁰⁹ Mas no hay más razones para ponderar sus daños ya que le he dado título de enemigo como la experiencia misma, porque veremos que a un hombre sano, robusto, joven, gallardo, lo busca, lo solicita, lo desea, teniéndolo con su placer regocijado, divertido con deleitosos y agradables sueños, mostrándole ciudades, fuentes, paseos, ríos y ostentosas grandezas. Pero llegue este por su desdicha a una enfermedad peligrosa, a una calentura abrasante, a un dolor insufrible, a una pena continua. Entonces lo deja, lo desampara, faltándole en el mayor trabajo y en la más urgente necesidad, y nunca llega, sino que sea a fuerza de remedios, a violencias de bebidas que en el cuerpo humano lo atraen y tan violento como lo conocerá el paciente.¹¹⁰ En esta ocasión no le muestra ensueños, deleites, paseos, mandos, ciudades, sino penas, riesgos, inquietudes, peligros, confusiones. ¡Mira qué buen amigo!

(*Noche I*, p. 63)

Partiendo de esta concepción médica del hecho fisiológico del soñar con fines terapéuticos, podemos observar su presencia en las comedias, especialmente cuando el sujeto, que padece una enfermedad como el amor *hereos* o un mal (asimismo enfermizo) como las preocupaciones por el honor, no puede conciliar el sueño:

CASCABEL

Agora estará dormida,
que es de mañana.

FERNANDO

Eso no,
que nunca el alma durmió
cuando zozobra la vida.

(*Industria*, v. 2905-2908)

¹⁰⁸ La idea de que el enamorado no debe dejarse abandonar al sueño está también presente en otros pasajes de la *Navidad*, como puede comprobar en *El príncipe de su estrella*. El tema del sueño es recurrente, sobre todo en la materia teatral, pues da mucho juego para las intrigas dramáticas.

¹⁰⁹ Nótese cómo en esta interpretación del sueño como enemigo se encuentra muy relacionada con el tópico *bellum intestinum*.

¹¹⁰ Nótese cómo en estos pasajes tocantes al tema del sueño también la prosa es un tanto más “poética”, como en este párrafo que destaca por la ágil enumeración y la cantidad de bitembraciones.

EUFEMIANO

Porque amor,
hijo, al sueño no ha admitido,
que estando en honrado empeño,
entre amorosos antojos,
no es razón que estén mis ojos
abrazados con el sueño.

(*Demonio*, v. 716-721)

La incitación al sueño es difícil en momentos de pesar, pero su acción es recomendable porque, al incitar al olvido de las penas, tiene una función reparadora. También es este el caso de la comedia *Cómo se engaña el demonio* en lo tocante a los pobres y hambrientos, tema también predominante en Aguirre, como ya vimos.

El sueño trae el olvido¹¹¹ porque supone otro estado diferente a la vigilia y porque, para llegar a conciliarlo, son imprescindibles la calma y el silencio, de ahí que el auténtico sueño reparador debe darse durante la noche porque es el momento de quietud y sosiego. Sigue en la digresión sobre el sueño las consideraciones de Luis Vives:

El descanso, la soledad, y el silencio invitan al sueño, pues entonces la bilis reposa y los humores se refrescan. [...] en efecto, el que duerme no se distrae por las operaciones de los sentidos y está fatigado. Por lo cual todas las facultades del alma ceden el puesto a la nutritiva. Con primor dijo Plinio Segundo que el «sueño es el retiro del espíritu hacia su mismo centro».¹¹²

El silencio de la noche, lleva, por tanto, aparejado el olvido y, en consecuencia, la calma y el sosiego que supone el abandonar, aun de modo temporal, las penas mientras se duerme. El sueño es reparador del hambre y de todas las penurias que sufren los pobres:

TEODORO

[...]
Mas al pobre en el portal
al sueño miro rendido,

¹¹¹ Así también aparece reflejado en el poema “*Pruébese cómo el olvido del amor no consiste en la memoria*” de la *Noche III* en el que se emplea la metáfora de nacer-morir como imagen del despertar-sueño: “ De la noche el que nace cuando muere/ y al nacer y al morir todo lo olvida,/ [...] confundiendo en letargos a su vida,/ y aunque duerme, si tuvo amante empeño,/ tal vez lo que él olvida dice el sueño,/ pues si el sueño es imagen de la muerte/ y no olvida de amor suaves ardores...” (p. 341-342). En este casi ni siquiera el sueño es suficiente para olvidar las penas amorosas.

¹¹² Vives, *El alma y la vida*, Ismael Roca (ed. y traductor), Valencia, Adjuntament, 1992, pp. 184-185.

pero cuando está dormido
halla alivio de su mal.

(*Demonio*, v. 2387-2390)

El pobre es Alejo, pero no está dormido, sino muerto: “Muerto está, no está dormido/ porque nunca tenté muerto/ que a mí tan bien me haya olido” (*Demonio*, v. 2375-2378). Precisamente aquí aparece el sueño como imagen de la muerte, tropo que se repite en otras muchas ocasiones:¹¹³ “pues siempre el que está dormido/ es imagen de la muerte” (*Príncipe*, v. 1790-1791). La muerte se emparenta con el sueño porque ambos son portadores de calma y sosiego, la una de manera perpetua y el otro, temporal. De ahí que el dormir se exprese como “la muerta quietud/ que a esta hora ocasiona el sueño” (*Príncipe*, v. 31-32).

Y en esa línea de pensamiento se llega a la relación tópica del sueño con la muerte por la semejanza en la quietud, el sosiego y la suspensión de los sentidos como reza el tercer verso del enigma:

Dice el tercer verso: “en donde él está más muerto, no dejo de estar más vivo”, porque para ser sueño es preciso que esté el hombre muerto. Tómase por la privación de los sentidos o por la semejanza que tiene el dormido a la muerte, como dice Tertuliano: “*Somnus est speculum mortis*”, y como dice Menander: “*Somnus mortis premeditatio est*”. Virgilio: “*Dulcis est alta quies placideque similime morti*”. Cato Mayor: “*Nihil est simile morti quam somnus*”. Y Calderón de los cómicos:

Y yo vengo cuando yace
en el sepulcro del sueño
toda mi casa cadáver.¹¹⁴

Dice que está más vivo cuando el hombre más muerto porque el sueño necesita que duerma el hombre para ser sueño, y así le llama vivo cuando goza de su posesión.

(*Noche I*, pp. 61-62)

El sueño como espejo de la muerte se repite hasta la saciedad, en la *Navidad*¹¹⁵ y en la literatura de la época. Analizando tanto el estilo de la prosa como las fuentes que maneja, está claro que Aguirre da una importancia destacada a las consideraciones

¹¹³ El sueño como imagen de la muerte está muy presente en la poesía barroca, como muy bien muestra el poema de Lupercio Leonardo de Argensona titulado *Al sueño*: “Imagen espantosa de la muerte,/ sueño cruel, no turbes más mi pecho ...” (José Manuel Bleca, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 31).

¹¹⁴ La mayoría de estas citas están tomadas textualmente de la *Polyanthea*, p. 1079. La cita de la comedia de Calderón está sacada de la comedia *Mejor está que estaba* (1631), probablemente de la edición de de la *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España*, impresa por Domingo García Morras, a costa de Juan de San Vicente, 1652.

¹¹⁵ Véanse las notas a los versos 2967 de *El engaño en el vestido* y 1791 de *El príncipe de su estrella* en las que se reproduce esta misma idea.

sobre el sueño, en especial a esta relación del sueño con la calma, la quietud y, por tanto, la muerte. Ya estas ideas aparecen en los autores clásicos, desde Homero en la *Odisea*¹¹⁶ e influyen mucho en autores modernos como Garcilaso o Petrarca. Así lo indica Herrera en sus anotaciones al soneto XVII de Garcilaso:

I declara Plutarco, en la *Consolatoria a Apolonio*, que Omero llamó al sueño hermano de la muerte por la semejanza que tienen, porque los mellizos muestran grande similitud. [...] Eustacio llamó al sueño *pequeños misterios de la muerte*. I piensa el mesmo Eustacio que el sueño prudentemente fue llamado hermano de la muerte porque el uno i otro hazen descansar i deponer el trabajo, porque la muerte aparta l'alma i el sueño la comprime, i aquélla arrebatada de todo punto el sentido i éste lo suspende a tiempo.¹¹⁷

La fuente que maneja Aguirre, sin embargo, es claramente la obra de Vitoria, quien recoge por extenso las mismas citas de antiguos y modernos que él propone.¹¹⁸ Además también se relaciona con este binomio sueño-muerte la idea de que durmiendo se pierde vida¹¹⁹ porque se escapa el tiempo y porque los sueños pueden influir de modo negativo sobre la vida, haciendo creer que es real lo que no es más que un engaño. Del mismo modo hay que tener en cuenta que los sueños no solo reproducen las situaciones reales vividas durante el día, según vimos antes, sino que también en ellos se vuelcan los anhelos, los íntimos deseos y las frustraciones, y de este modo, al despertar, provocan también mayor sufrimiento en la vida. Muchos siglos antes de que Freud desarrollara todas las teorías sobre el inconsciente y la función onírica¹²⁰ ya se podía apreciar como en las comedias de Aguirre cómo el sueño es portador de la parte más íntima de la psique humana:

¹¹⁶ *Polyanthea*, p. 1079.

¹¹⁷ Herrera, *op. cit.*, p. 402.

¹¹⁸ Cfr. Edición *Noche I*, nota al pie 168.

¹¹⁹ “Y verdaderamente aquel que más duerme goza menos de la vida y, amándola naturalmente, todos habíamos de aborrecer al mucho sueño para gozar lo que deseamos, como dice bien a mi intento Platón: “*Quod plurimis oris vigilamus, plurimis oris vivimus*”. También Ovidio los llama necios y desdichados a los que duermen mucho, porque aquella parte superflua pierden de la vida y pierden de saber [...]” (p. 62). Las citas están sacadas de nuevo de la *Polyanthea* (p. 1079).

¹²⁰ Para un conocimiento de la tradición onírica, *vid.* Gerolano Cardano, *El libro de los sueños*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999. La relación del sueño con lo vivido durante el día y con los deseos reprimidos en la vigilia ya está presente en varias obras de Platón (cfr. *Timeo* 45e-46a): “-¿De qué deseos hablas?- preguntó. -Hablo de los que se despiertan durante el sueño -respondí-, cuando duerme esta parte del alma razonable, tranquila y buena rectora de lo demás y salta lo feroz y salvaje de ella [...]. Cuando amansa del mismo modo su parte irascible y no duerme con el ánimo excitado por la cólera [...] sino que, apaciguando estos dos elementos, pone en movimiento el tercero, [...] y así se duerme, bien sabes que es en este estado cuando mejor alcanza la verdad y menos aparecen las nefandas visiones de los sueños.” (*La República*, 571c y 572a, edición digital con introducción de Manuel Fernández-Galiano en www.kehuelga.org/biblioteca/republica.pdf).

CLARA [...]
El sueño vuelve a incitar

Siéntase

el alma con dulce calma,
que es justo que duerma el alma
cuando desea soñar.
Vuelva a dormir y a gozar
en el letargo a mi dueño,
que en tan recíproco empeño
y en tan amante cuidado,
lo que está más deseado
es lo que se ve en el sueño.

(Engaño, v. 3168-3177)121

De ahí que en la digresión de la primera noche sobre el sueño proponga el verso del
enigma:

“Nocivo mi engaño ya ocasiona suaves dejos”, porque muchas veces es
dañoso, mas causa suavidad y placer a las mañanas, como dice Eurípides:
“Suavissimus palpabris accedit somnus ad aurora”.122 [...] Llámase
dañoso porque causa algunos daños considerables si es mucho, como dice
el Eclesiástico123: “Ubi multa sunt somnia plurime sunt vanitates”. En el
mismo: “multas curas sequuntur somia”. Y aún no solamente es dañoso al
alma, sino también al cuerpo y a la hacienda, porque con él se entorpecen
los sentidos y se confunde el entendimiento [...].

(Noche I, p. 62)

Y es además fuente de engaño, porque simulando el sueño (capacidad que solo tiene
el hombre y no otros animales) los seres humanos son capaces de urdir enredos y
engañosas artimañas que sirven muy bien para la intriga dramática. Así lo podemos
comprobar en alguno de los pasajes más reseñables de la agudeza de nuestro autor
como autor dramático. De la mentira y el engaño que suponen los sueños,124 en
especial los intuitivos o premonitorios, se desprende que el “fingirse soñando” puede
servir de cebo engañoso para salir airoso de una situación de enredo. El personaje
ingenioso que se aprovecha de este tipo de ardid es, una vez más, el gracioso.

121 En ese pasaje asistimos, al igual que Fortunio, al sueño de Clara, quien, en voz alta, relata lo que
va produciendo su imaginación durante el letargo. El objeto de su deseo es el villano desconocido que
había visto momentos antes del sueño y que era el propio Fortunio disfrazado para probar su amor
fiel. El sueño provoca inevitablemente los “celos de sí mismo” a Fortunio y, por consiguiente, mayor
sufrimiento (Engaño, v. 3202-3217).

122 La cita parece proceder de su obra In oreste y Vitoria la compara alguna de sus citas con la Égloga
II de Garcilaso (Vitoria, op. cit., p. 573).

123 La cita, según se señaló en la edición, pertenece al versículo 6 del capítulo 5 del Eclesiastés.

124 Son particularmente engañosos sueños intuitivos o premonitorios según la clasificación de los
sueños que analizaremos a continuación.

Cascabel ha sido enviado por su señor a hacer ronda de vigilancia nocturna. Su sólita cobardía le hace querer dormirse para evitar meterse en complicaciones:

CASCABEL

El diablo lleve
criados de enamorados,
pues no salen de alcahuetes.
Válgame Dios, ¿qué he de hacer
si agora alguno viniese
y me cansara de palos?
Mas buen remedio se ofrece
a mi industria. Yo me duermo
y venga lo que viniere.

(*Industria*, v. 1898-1906)

El fingido sonambulismo de Cascabel termina cuando acaba moliendo a palos a su amigo (aunque, debido a la oscuridad propia de las escenas nocturnas, en ningún momento se reconocen):

Levántase y le da de palos

LEONIDO
CASCABEL

Mirad que soñáis.
(Él miente.
¡Vaya de aquí noramala
y estos palillos se lleve
para hacer randas de hilo
o para limpiar los dientes!)

[*Vase Leonido*]

Lindamente me ha salido
la industria. Huyó diligente.

(*Industria, Acot.* 1966- v.1972)

Usado pues, y hábilmente, el sueño como recurso para el engaño, el enredo y la comicidad, podemos apreciar que las concepciones sobre el dormir y la actividad onírica se mueven en un plano absolutamente humano. No es una realidad externa al hombre la que envía las imaginaciones o ilusiones presenciadas durante el letargo, sino que estas son producto de la mente del hombre y pueden ser interpretadas y utilizadas por él a su antojo.¹²⁵

¹²⁵ La materia del sueño cuando se está completamente dormido no es controlable pero, en cualquier caso, es producto de la mente humana que reorganiza los elementos reales y los reelabora añadiendo los anhelos más íntimos. Además, los personajes que simulan estar dormidos pueden controlar

No obstante, no siempre se consideraba que el sueño pudiese ser controlado por el hombre, ya que hay que tener en cuenta que el planteamiento de los sueños presentaba desde las primeras consideraciones teóricas una doble vertiente. Por un lado, el sueño es un fenómeno que atañe a la fisiología del hombre y, como tal, puede considerarse desde un punto de vista médico. Por otra parte, es algo que se escapa al control racional y por ello podía proceder de un poder sobrenatural:

La introducción del sueño en el espacio dramático es algo que preocupaba a los escritores del Siglo de Oro, aferrados a la idea de plantear con verosimilitud cualquier aspecto de la condición humana. [...]. Como ha comentado César Domínguez¹²⁶ [...] «la teoría teológica consideraba el sueño como una estrategia para conectar con lo invisible, lo sobrenatural, tanto si el sueño era enviado por los dioses como si el alma, liberándose del cuerpo dormido, viajaba hacia el encuentro de los espíritus».¹²⁷

Precisamente así lo recoge Aguirre en la disertación¹²⁸ sobre el enigma del sueño:

De estos sueños hay cinco causas, dos intrínsecas y una extrínseca, divina y diabólica. Las dos intrínsecas se dividen en corporal y animal. La corporal es la que nace de la disposición o temperamento del cuerpo porque los sanguíneos sueñan en claveles, los flemáticos en navegaciones, los melancólicos en obscuridades y llantos, los coléricos en pendencias. La animal depende de las pasiones del alma y se forma de cosas que atendió el pensamiento desvelado, como enseña san Gregorio Niseno y Rafael de la Torre.¹²⁹

(*Noche I*, p. 66)

Continúa Aguirre en el mismo lugar sobre las causas extrínsecas del sueño:

La extrínseca es cuando el pensamiento del dormido se mueve por algún agente intrínseco, como enseña Aristóteles. La divina es la que viene por mano de Dios [...].¹³⁰ La diabólica depende del demonio, que concitando los humores del cuerpo o aplicando a la fantasía por el movimiento local

cuándo van a soñar o deciden servirse con ingenio de la materia de sus sueños para producir nuevas situaciones cómicas como la que acabamos de analizar.

¹²⁶ «Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo». Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 3, (1998), p. 317.

¹²⁷ Agustín de la Granja, “Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias” en *Homenaje...*, *op.cit.*, pp. 261 y 264.

¹²⁸ Sobre estas cuestiones del sueño y su relación con los humores véase en la edición *Noche I*, nota al pie 197.

¹²⁹ *Polyanthea*, p. 1080.

¹³⁰ Cita como ejemplo de sueño de origen divino la leyenda aragonesa del famoso milagro de Calanda, según la cual la Virgen del Pilar le devolvió la pierna a un cojo que mendiga a las puertas del Pilar (*Vid.* nota al pie 199 de la edición de la *Noche I*). Este milagro es citado de manera recurrente en la obra de Aguirre (véase Tratado XIII del *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, *op. cit.*, p. 430).

las figuras de las cosas de que se hace la significación o propia o simbólica, según Santo Tomás, que habla con excelencia deste tratado, a quien deixo la grande materia destes sueños diabólicos.

(*Noche I*, pp. 66-67)

Las teorías que aquí expone siguen la línea de pensamiento aristotélico conocido a través de la obra de Santo Tomás de Aquino, quien señala los sueños de procedencia diabólica como los más engañosos.¹³¹

El sueño de procedencia sobrenatural ya estaba, sin embargo, apuntado en Platón y en otros autores griegos, como el propio Homero, para quienes la etimología misma de la palabra griega que designaba el sueño indicaba “una figura que, enviada por un ser divino, o incluso el ser divino mismo, se presenta al soñador mientras éste duerme. Es, por tanto, un fenómeno externo al que sueña, independiente de éste”.¹³² La distinción entre el sueño natural y el sobrenatural tiene una plasmación incluso en el empleo de los términos para designar el hecho onírico en otros autores clásicos como Calcidio, quien distingue entre *visum* (sueño de origen divino) y *somnium* (sueño psicológico). Macrobio es el autor que con su clasificación de los sueños más influye en autores renacentistas como Vives o Arias Montano.¹³³

Su distinción es similar a la de Calcidio pues reconoce la existencia de un sueño predictivo (*somnium*) y un sueño no predictivo (*insomnium*), que designaría al sueño psicológico o fisiológico y se opondría a las apariciones de seres sobrenaturales durante la vigilia (*visum*).¹³⁴ La base para una concepción moderna del sueño como producto del cuerpo (de una relación cuerpo-alma y de un estado físico y psicológico determinado) y no como una aparición de carácter sobrenatural estaba ya apuntada en la medicina antigua, en Hipócrates (que señaló la relación de los sueños con el estado anímico producido por los humores) y Galeno. En cualquier

¹³¹ Vid. Edición *Noche I*, notas al pie 196 y 200.

¹³² M^a Regla Fernández Garrido y Miguel Ángel Vinagre Lobo, “La terminología griega para ‘sueño’ y ‘soñar’”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, Vol. 13, 2003, p. 101.

¹³³ Vid. *Noche I*, nota al pie 190 de la edición.

¹³⁴ Este tipo de *visum* o apariciones fantasmagóricas aparece en algunas de las comedias en las que unas voces desconocidas parecen adivinar los males de los protagonistas y anticipar el desenlace. No son propiamente apariciones en escena pero se relacionan con este tipo de ensoñaciones, pues los personajes se encuentran despiertos pero la escucha de las voces les parece más propia del sueño (cfr. *Industria*, v. 1809-1825). Propiamente un *visum* o aparición real de un ser sobrenatural o fantasmagórico (aunque no de carácter profético o premonitorio) es la de San Alejo, cuando se hace presente con una túnica y arrastrando unas cadenas para evitar la violación de Aldora (*Demonio*, *Acot.* 1655).

caso, las dos tradiciones convivieron en todo el periodo clásico¹³⁵ y se perpetuaron hasta los Siglos de Oro.

En la densa digresión sobre el sueño que nos ocupa Aguirre recoge muy por extenso los distintos tipos de soñar centrándose en cuáles son verdaderos y cuáles motivo de engaño.¹³⁶

En el caso que ofrece Aguirre en realidad hay una mezcla del sueño propiamente denominado oráculo y una visión, puesto que el sueño que tiene durante la noche acaece en realidad a la mañana siguiente. Era frecuente en la teoría de los sueños que se pudiesen “combinar las características de más de una clase. El sueño de Escipión es un *oraculum*, porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio* porque revela verdades auténticas [...]”¹³⁷. Así sucede en el caso de sueños premonitorios que cita más adelante, como el de Nerón,¹³⁸ o los que se presentan en las comedias. Como vestigio del sueño profético encontramos un pasaje fundamental en *El príncipe de su estrella*. El gracioso Remolino, recién levantado del suelo donde dormía, relata su *insomnium*, que se perfila como sueño revelador, a modo de otras premoniciones literarias clásicas y bíblicas como las de Jacob o San José o las relatadas por Homero y Virgilio:¹³⁹

REMOLINO	[...] Si ahora supieras, señor, lo que he soñado yo aquí, bien creerías tú de mí que duermo con lindo humor.
FELISARDO	Oírlo contar deseo, que si es para mí daño, aunque sea el sueño engaño por grande verdad lo creo.
REMOLINO	Soñé, estando bien dormido, que Ferüarda salió a este jardín y parió

¹³⁵ Fundamental fue también la aproximación aristotélica a la clasificación de los sueños. Aristóteles minimizó la visión profética del sueño proveniente de una realidad externa y la relegó a un plano absolutamente humano al considerar que si el sueño podía tener algún componente de arte adivinatoria esta se debía única y exclusivamente a la capacidad intuitiva del alma racional.

¹³⁶ La fuente que sigue es Cristóforo Landino, comentarista de la *Divina comedia*. Cfr. edición de la *Noche I*, nota al pie 189.

¹³⁷ C. S. Lewis, *La imagen del mundo (introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 49.

¹³⁸ Cfr. edición *Noche I*, notas al pie 201 y 211.

¹³⁹ *Vid. Noche I*, nota al pie 203 de la edición.

FELISARDO
REMOLINO

un buey dorado y pulido,
y, al punto que se vio en pie,
corrió, señor, para mí.

¿Y qué infieres tú de ahí?
Eso yo te lo diré:

De Hécuba he oído contar
que en una ocasión dormía
y soñaba que paría
una hacha con gran pesar,
y de este sueño se dijo
que si Hécuba paría
el reino se abrasaría
por aquel infeliz hijo.

Y habiendo Paris nacido
de aquella preñez, lo dio
a un monte, y allí creció
de las fieras asistido.

Y fue señal que me apoya
aquella hacha cuando ardía,
que Paris causa sería
de los incendios de Troya.

Yo, viendo que pare un buey
la reina, puedo pensar
que si ahora se ha de casar
por no faltar a su ley,
aunque mal, señor, te cuadre,
deste sueño yo colijo
que si cuernos tiene el hijo,
que tendrá cuernos el padre.

(*Príncipe*, v. 2400-2439)

La burla de toda la interpretación literaria del sueño está ya anunciada desde el comienzo, pues el gracioso, como no podía ser de otra manera, “duerme con lindo humor”. Su sueño profético, que predice el futuro de las relaciones entre su señor y Feruarda, acaba convirtiéndose en un chiste o facecia sobre los “cuernos” destinado únicamente a producir comicidad y arrancar la risa y el aplauso consiguiente del público. La parodia de la tradición onírica viene apuntada ya en la misma comedia calderoniana que le sirve de referente. El bufón o gracioso Clarín aparece en escena no completamente dormido, sino en el periodo del duermevela, a caballo (manteniendo el juego continuo de la obra, en que “toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son”)¹⁴⁰ entre la realidad (*visum*) y el desmayo (que produciría un *insomnium*). Es entonces cuando relata su sueño revelador, en el que “otros se

¹⁴⁰ Este verso aparece copiado en *Engaño*, v. 3027, lo que supone un guiño claro a la fuente más manejada por Aguirre.

desmayan,/ viendo la sangre que llevan otros”.¹⁴¹ Como ha señalado L. J. Woodward,¹⁴² Calderón juega en el sueño de Clarín con el sueño de Jacob, el cual desmonta paródicamente, en especial cuando, versos después de relatar con aparente seriedad su visión agorera del desenlace sangriento (el fin que él mismo tendrá), descubre que todo es duda y falsedad, pues, como ha aprendido de Segismundo, se debate entre el sueño y la realidad cuando “descubre su impostura [...] «que vosotros fuisteis quien/ me segismundasteis»”.¹⁴³ Aguirre retoma en Remolino el mismo tipo de burla, pero acentúa mucho más el elemento cómico, con lo que consigue incrementar la duda acerca de este tipo de ensoñaciones proféticas que no dejan de ser “un engaño” en el que los hombres por voluntad propia deciden, como Felisardo, creer (*Príncipe*, v. 2406-2407).

Vemos, pues, que el pensamiento “culto y misterioso” de Aurora sobre el sueño abarca el pasaje digresivo más extenso y erudito, cuya aplicación práctica de la exposición teórica que aquí ofrece se disemina por buena parte de las páginas de la *Navidad de Zaragoza*, especialmente en las comedias y las representaciones dramatizadas. Y no podría ser de otra manera tratándose de un autor profundamente barroco que se inspira ampliamente en Quevedo y Calderón y que relata su quehacer como escritor en medio de las fantasías entre la vigilia y el sueño de estas “noches”.

¹⁴¹ *La vida es sueño*, ed. cit., v. 2211-2212. El pasaje del sueño abarca los versos 2204-2227.

¹⁴² “El sueño de Clarín” en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano*. Londres, 1973, Hans Flasche (coord.), Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp.75-83.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 76.

4) LA NOVELA INTERCALADA *RIESGO DEL MAR Y DE AMAR*

4.1) Un microcosmos temático: de las comedias a la novela

Al finalizar la *Noche III* Justino ya prepara la *Noche IV* pidiéndole a Lisarda que “traiga en la memoria” (p. 462) una novela. La tarea de recitar de memoria, casi “de repente”, toda una novela es una tarea tan encomiable que será el núcleo fundamental de la velada¹. Su importancia irá casi pareja a la de la representación de la comedia, aunque queda patente ya desde el comienzo la predilección de Aguirre por el teatro. Justo cuando la dama va a dar comienzo al relato es interrumpida por un poema (p. 467) representado con la apariencia del león que causa estupor en los asistentes. Esa apariencia preludia ya todo el aparato escenográfico de la comedia que cerrará la velada: *El príncipe de su estrella*.² Incluso la propia Lisandra quiere concluir con prontitud su cometido de relatar una novela por considerar “que traía mucho que decir y no habría muy sobrado tiempo para representar la comedia” (p. 473).

La novela será, sin embargo, el núcleo principal de la velada porque recapitula prácticamente la totalidad de los temas que se diseminan por las páginas de la *Navidad*, y, además de incluir muchos versos, está ampliamente entroncada con la comedia anterior, *Cómo se engaña el demonio*, por lo que su estudio se enfocará realizando un cotejo comparativo entre esta novela y las cuatro comedias.³

Se abre el relato con la localización y breve exaltación de la ciudad de Zaragoza (del mismo modo que sucedía al inicio de la *Navidad*), “cuyo nombre eterniza sus grandezas, cuyo poder conserva sus aplausos y cuyo gobierno realza su autoridad debida” (p. 473). En ese marco se presenta a los protagonistas de la novela que ya se esboza desde el título de tema amoroso.

¹ De hecho es significativo que es la única noche que no se cierra con la intervención en primera persona del autor relatando cómo se retira de la velada y pone por escrito fingidamente *a posteriori* lo que había presenciado.

² Recuérdese que las apariencias preparadas para la comedia son tantas que los asistentes pensaban que “no habría bastante noche para que se deshiciese tanto gustoso artificio” (*Noche IV*, p. 457).

³ Para la estrecha relación entre las novelas cortas y las comedias en el Barroco véase la introducción de Rafael Bonilla Cerezo en *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010 y R. Bonilla, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem A. Close*, Madrid, SIAL ediciones, 2013.

Los modelos de novela corta seguidos por Aguirre para su *Riesgo del mar y de amar* van a ser los de la novela bizantina. Una complicada trama de triángulos amorosos, mujeres disfrazadas y, sobre todo, naufragios por los más variados lugares para culminar en el consabido final feliz de unión matrimonial. Siguiendo el modelo de la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso se configura en España el modelo de relato bizantino que viene a ser un género híbrido que bebe de los elementos de la novela griega, de la novela pastoril, caballeresca y también de la ficción sentimental. Tomando las características señaladas en el estudio de Rey Hazas⁴ de la narrativa idealista del Siglo de Oro, podemos destacar los siguientes elementos como arquetípicos del relato bizantino español a partir del *Clareo y Florisea*.

En primer lugar la acción argumental se desarrolla en forma de viaje, localizada principalmente en medios marítimos en los que tendrán lugar las más variadas aventuras y azarosos avatares. Los protagonistas enamorados se separan físicamente cada vez que se encuentran, pero permanecen siempre castos y fieles⁵ aún en las peores circunstancias hasta que los sucesos concluyen felizmente. Experimentan un peregrinaje físico y espiritual que pone a prueba las virtudes de los enamorados. Así se va configurando una fábula basada en la búsqueda del amado o amada, con reencuentros fugaces que suelen dar lugar a historias secundarias fuera de la trama principal hasta el desenlace final.

Lope en *El peregrino en su patria* incorporó algunas innovaciones, ya que pretendió remodelar tanto la novela como el teatro, hasta la culminación del género por Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en los que la peregrinación física y espiritual alcanzarán un mayor grado de perfeccionamiento consiguiendo la tan buscada unidad en la variedad del Barroco.⁶

Aguirre logra incorporar con su prosa plagada de gongorismo⁷ todas estas características del relato bizantino. La primera de ellas asalta desde el título: el

⁴ Antonio Rey Hazas, "Introducción la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)" en *Edad de Oro*, I (1982), pp. 100-105.

⁵ Sin embargo, en esta novela los protagonistas no se mantendrán ni tan castos ni tan fieles (*vid. infra* p. 13), lo cual resulta una diferencia significativa con respecto a este género.

⁶ Para el posterior desarrollo del género de la novela bizantina en Gracián véase Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad, 2005.

⁷ Sirvan algunos de estos ejemplos como muestra del lenguaje gongorino que se estudiará más en profundidad en el apartado correspondiente a la lengua poética de este estudio: "Mientras navegaban

riesgo del mar pondrá a prueba el amor verdadero de los protagonistas que se encuentran y se separan continuamente y viajan por los más diversos lugares. Así la acción narrativa parte de Zaragoza, de las “riberas apacibles del cristalino Ebro” en las que se refleja “Febo inclinando el luminoso farol que se apartó de nuestro hemisferio alzando de los valles cándidos resplandores” (p. 475). Después los lectores viajaremos con los personajes que, juntos y separados, se mueven por la geografía peninsular:

[...] partieron de Zaragoza y no se detuvieron sino en el forzoso reposo hasta llegar a Madrid, adonde quiso Laura estar algunos días, aficionada a tanta grandeza. [...] se fue con ella de Madrid y vino a parar a Cádiz con letra de dos mil ducados que había tomado en la corte de un correspondiente suyo. Aquí hizo grande amistad Leonardo con el general de la flota, que estaba esperando embarcación para la India, de quien recibió tantos favores que quiso, llegada la ocasión de embarcarse, irse en su compañía con su disfrazada Laura” (p. 481)

[...] tomando una carroza con seis caballos llegaron aquella tarde a Lisboa y, apeándose della, pasearon las calles más principales, siendo Alejandro agasajado de todos sus amigos, gozándose mucho de que hubiese sido tan presto su venida. Admiraba Laura la grandeza de Lisboa y daba por bien empleado su trabajo por haber llegado a mirar tan opulenta y populosa ciudad. (p. 486)

El movimiento espacial se realiza de norte a sur y luego hacia el oeste, centrándose buena parte de la acción en Portugal. Los diferentes lugares portugueses se describen de manera escueta pero son citados bien a través de los personajes que

los dos amantes en compañía del general el cristalino elemento [...]” (p.473); “[...] oyeron los dos amantes un grande alboroto en la mar y, subiéndose a la más encumbrada galería, vieron que, encontradas, las procelosas olas de Neptuno habían seguido el curso de los tempestuosos vientos.” (p. 476); “Las nubes arrojaban ardientes centellas a las aguas que, amenazando primero con el relámpago, daban después la muerte con el rayo al que, sujeto a su desdicha, no podía librarse de la inclemencia de su astro. Se elevaban tan altivas las olas que, formando montañas de salado cristal en el viento, tragaban las nubes sus aguas para volver a arrojarlas con mayor violencia a la inquieta esfera de las cerúleas ondas, a cuyo ruidoso estruendo se retiraban los peces a lo más profundo de sus cuevas y si alguno sacaba la cabeza por encima de las olas, viendo tan indignado al cielo, se escondía apresurado por librarse de la inquietud que padecían los encontrados elementos.” (p. 476); “Subiéronse la los criados a su cuarto y quedose con ella solo y afligido, pues advirtió en ella un fiero desmayo que lo purpúreo de sus mejillas lo convirtió en blancas azucenas, el clavel de sus labios lo volvió en cárdeno lirio, lo bullicioso de sus ojos lo tradujo a una suspensión quieta y lo risueño de su boca a un melancólico sosiego.” (p. 492)

allí se desplazan o nombrando a personajes secundarios que ni siquiera aparecen directamente, como es el caso del caballero de Coimbra:

[...] lo que más agora me atormenta y lo que toda la noche me ha tenido desvelada, es el haber sabido cómo mi padre está muy cerca de Lisboa y viene con un caballero deudo mío, natural de Coimbra, ciudad de las insignes deste reino, que, teniendo éste doce mil ducados de renta, quiere con él unir mi casa (p. 489)

Yo tengo un marinero vasallo mío poco distante desta quinta, que está en el célebre santuario del Belén, Monasterio de Bernardos, sepulcro ostentoso de nuestros pasados reyes, que ya creo que lo habrás visto, por ser la cosa de más admiración deste reino. Allí nos hemos de embarcar esta noche, que este vasallo mío es muy diestro en la mar y nos llevará adonde nos pareciere mejor guiar nuestro destino, y de este modo podemos huir el presente peligro a toda satisfacción y conseguimos lo que los dos constantes deseamos. (p. 489)⁸

El movimiento de las localizaciones es circular. Volverán los personajes a desplazarse por el sur, recalando nuevamente en Sevilla, hacia el este por Valencia y Teruel para acabar concluyendo la acción narrativa donde comenzó: en la sin par ciudad de Zaragoza con “sus hermosos edificios, su caudaloso río, sus encumbradas torres, sus dilatadas calles, pareciéndole que allí se cifraban todas las ciudades que en su vida había visto.” (p.499)

[...] entrando cautelosos, la hallaron solamente asistida de dos criadas y, cerrándolas a ellas en un obscuro aposento, tomaron en sus brazos la desmayada beldad y la bajaron a la carroza que corriendo ligera llegó a Gelves, una villa a media legua distante de Sevilla, del duque de Veraguas. [...] Apartose con esta empresa media legua de Ge[l]ves y se fue metiendo por unos espesos bosques y frondosas amenidades que fertilizaban las aguas del fecundo Guadalquivir (pp. 492-493)

Mientras Laura y Leonardo corrían por el mar para llegar a Valencia, ya estaba en ella Alejandro con ánimo de pasar luego a Zaragoza, determinado, si no le favorecía la fortuna, echarse a pies de su tío para que le sustentara, pues ya había concluido todo el dinero que sacó de su hacienda. Con esta determinación partió de Valencia a las tres de la tarde pensando llegar aquella noche a descansar a la villa de Morviedro y a poco rato que acompañado de dos criados y otros camaradas pasaba su

⁸ Tanto la ciudad de Coimbra como el Santuario de Belén o Monasterio de Bernardos son dos de las localizaciones principales que aparecen como escenario en muchas novelas y relatos del XVII como en *La Diana* de Montemayor y el *Persiles* de Cervantes (cfr. notas al pie 42 y 43 de las pp. 489-490 respectivamente).

camino, comenzó a formarse un oscuro nublado en el aire, ocasionado de unas preñadas nubes que por la parte del mediodía se levantaron y comenzó a llover tan reciamente que le fue preciso retirarse a una villa que de allí vio cerca llamada Almenara, poco distante de la mar, a donde le cogió la noche retirado en un convento de freiles dominicos cuyo superior, conociendo la calidad de Alejandro, le dio acomodado lecho y muy espléndida cena para la ocasión acelerada. A la mañana, dando gracias a los religiosos de los favores recibidos, partió antes que el sol saliera con intento de comer en Segorbe temprano y pasar a Teruel a dormir, adonde tenía un grande amigo y quería, de paso, contarle sus tragedias. Iba pensando en su poca fortuna, pues no tenía noticia de Laura desde que la perdió en la tormenta de Sevilla, ni de Florinda sabía cosa alguna. (p. 507)

[...] pasados seis días llegaron a Zaragoza, donde miró Florinda [...] pareciéndole que allí se cifraban todas las ciudades que en su vida había visto. Fue bien recibida de las principales damas desta ciudad, habiendo sabido su fortuna y estando informadas de su calidad. (p. 508)

El marco espacial en el que se desarrolla la novela es completamente urbano pues en ella abundan los pasajes de lances callejeros nocturnos que recuerdan indiscutiblemente a algunas de las escenas características de las comedias de capa y espada.⁹

Aquella misma noche, cuando a todos el sueño sujetaba, cuando el silencio se hospedaba en las nocturnas sombras [...] Leonardo, que a la ocasión había desembarcado en el puerto de una inconstante tabla con grande admiración de los que le favorecieron, el cual, viendo a su dama en poder de su enemigo, echó mano de la espada y acometió valientemente a Alejandro -que es valeroso el que con celos riñe-. Diéronse los dos algunos golpes y Laura estorbaba la pendencia, pero entonces vino un oficial de justicia y con grande arrogancia y prontitud asió de Leonardo y se lo llevó preso sin que pudiera declarar las razones tan suficientes que tenía; pero no basta tener razón cuando se están cometiendo culpas. A Alejandro, como estaba en Lisboa conocido por noble, no se atrevieron otros ministros a prenderle, sino antes bien le lisonjearon en su causa -que a veces está la justicia en manos de aduladores-. (p. 487)

⁹ Compárese el pasaje que se ofrece a continuación con algunas de las escenas de la comedia de capa y espada *La industria contra el peligro* analizada en el epígrafe 5.1.2 de este estudio. Para la relación entre las novelas cortas y los escenarios de las comedias véase Florence Yudin, "The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*" en *BHS* 45 (1986), pp.181-188 y M. Morinigo, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro" en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41-61.

La localización espacial que recrea la novela funciona como microcosmos del marco narrativo de la *Navidad de Zaragoza*. La acción del marco situada en el palacio zaragozano del Coso se funde a la perfección con el hilo argumental de la novela, especialmente en los pasajes que anteceden a la inserción de uno de los numerosos poemas que contiene el *Riesgo del mar y de amar*. Cuando uno de los protagonistas toma un instrumento para recitar sus aventuras o cuitas amorosas, se suspende la narración y volvemos al marco en el que Lisarda, autora de la novela, toma ella misma un instrumento y recita el poema del personaje:

Comenzaron los músicos a tocar y Leonardo comenzó a encenderse de cólera y rabia por mirar que Alejandro era el favorecido, pues cuando a tocar se llega, ya está el amor adelante, pero quiso oír la música sin alborotar la calle y así, después de haber tocado dulcemente los instrumentos, cantó así:»¹⁰ Tomó entonces Lisarda una arpa y, tañéndola diestramente, entonó lo que en la calle de Laura cantaron los músicos, que es lo siguiente: Penas, si decís verdad, [...] (p. 476)

Hasta tal punto llega la fusión de la novela con el marco que los personajes del relato intercalado recrean una velada festiva o sarao idéntico a las sesiones académicas narradas por Aguirre a lo largo de las cuatro *noches*:

Habiéndose aplaudido mucho la voz de Celio, se dio fin al sarao y, levantándose todas las damas de sus asientos, se despidieron de Fénix y, puestas en sus carrozas, llegaron a sus casas acompañadas de algunos caballeros que por obligación les tocaba aquel cortejo. Fuese Leonardo y en toda la noche halló el sueño, discurriendo cómo sacaría a Laura del poder de Ricardo, pareciéndole que con ella tenía algún empeño amoroso. Laura toda la noche pasó desvelada sacando determinación de sus desvelos partirse con Leonardo, pareciéndole que faltaba con él si luego no se declaraba y considerando de las locas finezas de Fénix alguna mala salida si no se daba a conocer. (p. 506)

Además la velada concluye de noche cuando todos van a descansar con un reparador sueño, salvo los que padecen “amantes desvelos”. De nuevo aquí se incluye el tema capital del sueño que se disemina por toda la *Navidad de*

¹⁰ Indico con estas comillas el cierre de lo que propiamente en el relato de la novela para dar paso a la escenificación dentro del relato marco de un pasaje de la novela.

Zaragoza.¹¹ El sueño se incluirá asociado especialmente al tema del amor como vamos a analizar a continuación.

4.2) El tema del amor

El amor es el tema esencial de la novela, como reza su título, pero también lo es de las comedias, ya que entre estas y el relato intercalado se pueden señalar multitud de concomitancias. Las tramas amorosas son las que dan pie a todo el argumento y a toda la acción dramática de las cuatro comedias (está presente incluso en la comedia de santo). El amor entre una pareja noble es el hilo conductor de *El engaño en el vestido*, *La industria contra el peligro* y *El príncipe de su estrella*.

El *Riesgo de amar y de amar* ofrece un complicado intrincado de historias amorosas de nobles, comenzando por la imposible relación por desigualdad económica entre Laura y Alejandro. Encerrada esta por su padre en un convento, huye ayudada por su pretendiente Leonardo. Se rompe el triángulo amoroso principal cuando cobra mayor protagonismo Florinda, que se enamora perdidamente de Alejandro con quien finalmente terminará unida en matrimonio. Los desafortunados viajes y las separaciones y reencuentros hasta el feliz desenlace de estos cuatro protagonistas se completarán con la aparición de otros personajes como Ricardo (enamorado a su vez de Florinda) y de la desventurada Fénix (hermana de Ricardo que sucumbe ante su amor imposible con Celio que en realidad es Laura disfrazada de hombre).

En el caso de las comedias también se añaden a la historia de amor principal otras relaciones que se entrecruzan con la primera, constituyendo así la mayor parte de los enredos, conseguidos mediante juegos con triángulos amorosos, característica esta exclusiva del teatro de Aguirre y ausente en la novela intercalada donde los enredos amorosos son exclusivos de los protagonistas nobles. Casos similares a los del *Riesgo del mar y de amar* encontramos en la comedia del *Engaño*, en donde Clara rivaliza con Teodora, enamorada de Fortunio, quien, a su vez, lucha con

¹¹ Conviene aquí destacar algunos de los temas predominantes que aparecen tanto en la novela intercalada como en el conjunto de las cuatro comedias: el amor y los celos; el honor, la honra y otras cuestiones sociales relacionadas. Se podrían señalar otros temas que también tienen relevancia y que se encuentran presentes en la *Navidad* y en sus cuatro comedias como la pobreza, la prudencia, el libre albedrío o la misoginia. Algunos de ellos serán tratados de forma sucinta al hilo de los temas principales o más adelante, cuando analice las características de los personajes.

Ramiro por el amor de esta última; o de *Industria*, en la que Don Diego de Luna pretende tanto a Isabel, prometida del Conde, como a Aurora, amada de Fernando.¹²

A estas tramas principales de amor elevado entre nobles hay que sumar los triángulos amorosos entre los criados, quienes también suelen terminar emparejados, a pesar de los enredos amorosos en los que, a imitación de sus amos, se ven envueltos. En este sentido la comedia más sencilla es la última, pues tan solo se presenta la trama principal (Felisardo es pretendido por su amada Feruarda y por Celinda, aunque esta finalmente termina con el Rey de Hungría) y un criado, Remolino, que concluye, irónicamente, solo, pues no interviene en esa comedia ninguna criada que protagonice un enredo amoroso, al igual que en la novela:¹³

REMOLINO

Yo no tengo agora igual
para casarme en palacio,
mas yo me haré gran señor
y hallaré dama de garbo.

(*Príncipe*, v. 2817-2820)

La literatura, las novelas de ficción y el teatro muy en especial, deben buscar el *delectare* del público y el juego amoroso lleno de enredos ofrece una buena baza para los autores, lo que justifica la predominancia del tema. Además, y si tenemos aquí en cuenta que estamos ante una novela bizantina y varias comedias, todas estas deben tener un final feliz, de ahí que los amores (salvo en el caso de Alejo y Aldora, y del gracioso Remolino en las comedias correspondientes y del de Ricardo y Fénix en la novela) siempre acaben correspondidos y en matrimonio feliz. Para alcanzar la dichosa meta, previamente los protagonistas se ven sometidos a una gran cantidad de pruebas, muchas de ellas provocadas por los celos, que siempre superan con industria e ingenio, redundando así en el tópico virgiliano del *omnia vincit amor* que está presente en infinidad de pasajes:

Las leyes encontradas -si acaso amor tal vez guarda las leyes- [...]. ¿Pero cuándo no venció a la razón amor? ¿Cuándo salió triunfante la prudencia de la mental batalla del cariño? Y ¿cuándo no atropelló la voluntad ejércitos de discursos discretos, soberbios batallones de pensamientos

¹² Nótese las similitudes de estos casos con los del triángulo amoroso principal entre Alejandro, Laura y Leonardo.

¹³ Así declara Florinda en la novela que solo es auténtico el amor de los nobles: “Creeré no estarás apesarado de tu suceso, pues considerará tu nobleza la obligación que debes a mi firme voluntad, y es forzoso en ti lo que en otros no es sino voluntario, pues el noble por fuerza de su sangre ha de ser agradecido y el villano tal vez, por su buen natural, conoce los favores recibidos sin obligación de su sangre.” (p. 480)

prudentes? [...] ¡Qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias! (p. 475)

Habiéndose publicado por Zaragoza tan prodigiosos sucesos como a estas dos damas y a estos caballeros habían pasado, solicitaron sus deudos la paz y concordia en todos, a donde estuvieron gozando de la vida muchos años con muy continuos gustos y prósperas felicidades. (p. 509)

Lo mismo hallamos en el teatro de Aguirre, como se puede comprobar en pasajes como el siguiente:

DON DIEGO Si amor me mueve, ¿qué espero?
 ¿Qué aguardo si amor me ayuda,
 si esta luz que sin sol luce
 tanto me hiere y deslumbra?
 ¿Qué mucho que ciego amante
 me arroje esta noche obscura
 a la dicha de una estrella
 o a la estrella de mi luna?
 ¿Quién porfía que no vence
 y quién vence que no acuda
 al logro de la ocasión
 en sus pasiones confusas?

(*Industria*, v. 303-313)

El amor es un sentimiento ciego que se extiende entre todos los personajes sin tener en cuenta estado ni condición. Así se revela en la iconografía del amor aludida en la novela: “Oh, amor, si te pusieron venda en los ojos porque no ves, ¿por qué no te la habían de poner en los labios, pues amando enmudeces?” (p. 475). Ni siquiera los santos están a salvo de su rigurosa ley: “ALEJO: Ni lerlo ni verlo quiero/ porque de tu acción infiero/ que es de amor y ha de vencer;” (*Demonio*, v. 14-16). Incluso los reyes sabios, según manifiesta Feruarda, que, por su condición elevada y de dedicación exclusiva a su misión regia, deberían estar exentos de caer en este tipo de pasiones, sucumben, como es el caso de Felisardo:

FERUARDA ¡Oh, cómo, invicto señor,
 se conocen tus desdenes!
 Pero los reyes no guardan
 del amor las dulces leyes.

(*Príncipe*, v. 1236-1239)

Y es que el amor no perdona a nadie, ni a la “más humilde persona/ en su

imperio singular” (*Príncipe*, v. 2185-2186). Este tipo de sentimiento atrapa y somete la voluntad de la persona anulando su capacidad para el libre albedrío puesto que, una vez vista la persona amada, ya no se puede pensar en nada más (incluso se abandona el reino por muy prudente que sea el rey):

FELISARDO Si así me desvanecéis,
 reina ya de mi albedrío,
 -pero mal digo, no es mío:
 nada, corazón, tenéis- [...]

(*Príncipe*, v. 647-650)

El amor es una fuerza irresistible que se opone a cualquier atisbo de razón o prudencia y que genera en el enamorado una batalla interior, como, según vimos arriba, reflexiona el narrador omnisciente de la novela (p. 466).

La teoría amorosa desarrollada en tantas y tantas páginas de la literatura reconocía dos tipos de amor: el que se producía mediante el oído (al escuchar hablar de la persona amada) o mediante la vista. Esta última es la forma habitual de enamoramiento en la novela y en las comedias de Aguirre:

Continuaba Alejandro en visitarla, conque crecía la pasión ardiente en Florinda y en él se alimentaba el amor de la vista de sus ojos (p. 482)

Ya sabes, oh Alejandro mío, que desde el primero día que mis ojos te vieron bizarro y te contemplaron galante, estando informada de tu calidad de la fama que por Lisboa corría, comencé a amarte con tan arduas finezas que sin atención de recato, sino con amoroso incendio, desde la vez primera que te hablé te di segura esperanza de la posesión que hoy gozas. (p. 489)

Así le sucede a Fortunio, enamorado de Clara pero alejado de ella, que se reencuentra con una mujer oculta bajo un velo y, todavía sin saber su auténtica personalidad, descubre que es su amada porque torna el “incendio” interno del amor. La misma sensación experimenta ella apenas lo vuelve a ver:

FORTUNIO (Ella es, ¡dichoso fui!
 Pídeme albricias, amor,
 que no publique mi ardor
 el incendio que hay en mí.)

[...]

CLARA (Desde el punto que le vi *Aparte*

el alma firme le adora. [...])

(*Engaño*, v. 2759-2778)

Del mismo modo Feruarda, que ha oído hablar a las ninfas y sibilas del príncipe que le tiene reservado el destino, no experimenta el enamoramiento hasta que no tiene delante de sus ojos a Felisardo. Este, igualmente, es arrebatado por los encantos de Feruarda y, como era habitual en el amor *de visum*, su alma queda atrapada en el interior de la amada:

FELISARDO De vuestros ojos ausente,
 deidad, ¿cómo he de vivir,
 si el alma no ha de salir
 de vos misma?

(*Príncipe*, v. 677-680)

El alma del enamorado, según la tradición amorosa de raigambre clásica que pervive en la Edad Media y en los Siglos de Oro, se escapaba por los ojos y se introducía en el interior de la persona amada también por los ojos.¹⁴ Pero, para que esa captación del alma, y, por consiguiente, el enamoramiento, perdurase, era necesario “mirarse” con frecuencia; de ahí que en varios lugares encontremos expresada la idea de que la vista del ser amado es fundamental para que el amor no desaparezca, pues “dicen que son las ausencias olvidos” (*Engaño*, v. 2615) y, como en el caso de Laura, “olvidada ya de las obligaciones que a Leonardo debía -que quien fácil quiere, presto olvida, y quien por riesgos ama, pasados los riesgos, aborrece-.” (p. 487)

En el caso de que la vista no fuese posible, el oír hablar del amado era también esencial para evitar la pérdida de la pasión:

AURORA Ya tus palabras querrán
 ser estorbo de mi suerte.
 Calla, y busca mi sosiego,
 no ocasiones mi pesar,
 que puedes mi mal causar
 con pronunciar a don Diego,
 y si hoy está aborrecido

¹⁴ Para todas estas cuestiones es básico el libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit.

como rústico villano,
como rey me he de abrasar.)

(*Príncipe*, v. 2224-2229)

El atrevido Teodoro, ante la visión de una Aldora sola y desprotegida, demuestra que la pasión amorosa incontrolada alcanza precisamente la culminación en el contacto físico:

TEODORO

Pues tan fogoso y tirano
mi ardor a amarte me mueve,
apágalo con la nieve
que blanquea en esa mano.

(*Demonio*, v. 1651-1654)

Este es precisamente el mismo caso de Florinda y Alejandro en la novela:

[...] Llegaron los dos a la quinta, adonde fue bien recibido de Florinda y adonde le tuvo un espléndido banquete y adonde cumplieron los dos la esperanza de su amor no pudiendo resistir el peligroso lance de tan continua asistencia. Creció el amor y aumentose la voluntad al paso que en otros descaece, pues con más amante cariño comenzaron entonces a quererse y con más encendida pasión procuraron constantes obligarse. Pasaron veinte días con muchos gustos y regalos los dos amantes en esta quinta... (p. 483)

Habiendo oído la enamorada Florinda los sentimientos de su querido amante, bajó al jardín y le dijo: -Ya sabes, oh valeroso Alejandro, con las finezas que te adoro. Ya conociste que sin haberte visto en mi vida se encendió en mi pecho una pasión tan abrasante que, sin discurrir inconvenientes ni temer peligros, me obligó a declararte mis intentos. Ya has llegado a alcanzar de mí cuanto podía pretender tu cariño y yo he visto en ti cuanto podían desear mis afectos. Obligado estás, pues, a favorecerme y yo también lo estoy a ayudarte en todo cuanto a ti se te ofreciere, que quien te hizo dueño de su alma te hará también señor de tu libertad. (p. 485)

El instinto amoroso es, según vemos, una pasión incontrolada, pues domina la voluntad del amante y justifica todo comportamiento que propase cualquier ley previamente establecida, ya que “es amor atrevido” (*Demonio*, v. 565). Así el amor desordenado se pinta como una tormenta irrefrenable que provoca el “naufragio de la razón” y lleva a los personajes que lo sufren a grandes padecimientos e infortunios:

Aquí fue la suspensión en el infelice mancebo al parecer de todos, pero a la verdad era Laura que, navegando con su amante, la había echado la tormenta a los brazos de su primer galán. ¡Qué bien se conocen aquí los riesgos de una voluntad desenfrenada! ¡Qué bien se pintan en esta historia los peligros de un amor desordenado!, pues por haber Laura roto la prisión en que su padre la tenía llegó a sufrir tantos trabajos y padecer tan encontradas fortunas. (p. 486)

Los atrevimientos de amor son, no obstante, perdonables¹⁵ (*Industria*, v. 2165) si son de la persona amada. El amor no correspondido es inviable dado que, como hemos observado, el alma del sujeto no mora ya en el interior y pertenece, como la voluntad, a la persona con la que comparte el sentimiento amoroso. Cuando el amor no es correspondido es “fácil la mudanza” (*Príncipe*, v. 527-528),¹⁶ lo que justifica la búsqueda irrefrenable de otro sujeto a quien amar. “El amor a amor atropella” (*Demonio*, v. 220) y de ahí la presencia continua en todas las comedias de dos amantes y un tercero que solicita (generalmente a la amada, aunque en el caso de Celinda es ella la que busca a Felisardo, amante de Feruarda) y que finalmente acaba encontrando en otro personaje el amor, entonces sí correspondido (caso de Teodoro y Clarinda en *Demonio*). Lo mismo sucede en el *Riesgo del mar y de amar* con las historias cruzadas de Alejandro y Laura, Alejandro con Florinda, Laura y Leonardo o Florinda y Ricardo.

Es una cuestión, podemos decir, de justicia poética pues “no hay cosa más injusta/ que pretender a quien tiene/ empeñada su hermosura” (*Engaño*, v. 321-322). El amor vence todas las dificultades pero es condición *sine qua non* que sea un sentimiento recíproco. En este sentido, la carta que envía Don Diego y las reflexiones de Aurora posteriores a su lectura son casi un decálogo del sentimiento amoroso:

AURORA

Así dice este papel:

¹⁵ Esta misma idea aparece en la comedia de Lope *Los yerros por amor* (*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, X, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, pp. 540-567) y en el romance del Conde Claros: “¡Pésame de vos, el conde/ cuanto me puede pesar,/ que los yerros por amores/ dignos son de perdonar!” (*El Romancero Viejo*, ed. de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1987, p. 197).

¹⁶ La imposibilidad de controlar a quien se ama es apreciable también en la novela: “Al punto que le dijo estas razones, volviendo las apagadas llamas a arder en su corazón, sin dar lugar a que prosiguiera, se le echó en los brazos, ofreciéndole amarla ocultamente, pero le dijo que no era imposible dejar de corresponder a Florinda por entonces, porque le debía obligaciones grandes y finezas amorosas -que aún el agradecimiento se hace tal vez con cautela-”. (p. 482)

Lee

“Quien ama favorecido,
Aurora, quiere obligado,
mas quien ama despreciado
y quien vive aborrecido
ama desinteresado.”

No puede tener amor
quien olvidado se ve
pues el amor, yo creeré
se alimenta del favor.
Mas si con grave rigor
hoy le estoy aborreciendo,
no puede estarme queriendo
este amante retratado,
pues por mirarse agraviado
me estará siempre ofendiendo.

(*Industria*, v. 1237-1252)

Además de todas estas consideraciones, hay que partir de una fundamental y primordial en toda la tradición amorosa y es que el amor, más allá de actitudes personales, es una fuerza que arrastra a los personajes bajo la forma de una enfermedad (el amor *hereos*) y que los sume en la melancolía y la tristeza más profundas. La enfermedad del amor que empuja a un “deleitoso morir” funciona como metáfora, pero en las concepciones de la época era dolencia real y como tal se planteaba en los tratados de medicina como el de Andreas Capellanus.¹⁷ El enfermo de amores se asemeja al de fiebres, símil que se describe en la conversación entre Feruarda y el Rey de Hungría en el marco del jardín:

FERUARDA

[...]

Sujeto a una calentura,
ardiente un enfermo está,
pensando que beberá
de una fuente, sin cordura;
sólo piensa en su frescura,
con lo grave del ardor,
y en sanar de aquel dolor,
tal vez encuentra la fuente
y, aunque la tenga presente,
tiene olvidado su amor.

REY HUNGRÍA

Piensa el enfermo beber

¹⁷ Para estas cuestiones sobre la enfermedad de amor véanse los artículos de Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor” en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, 6-9 noviembre de 1989, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-226 y “Don Quijote, enfermo de amores” en *Los rostros de Don Quijote. IV Centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

cuando pueda de la fuente,
 mas, si estuviera presente,
 cuando más comienza a arder,
 se arrojara, sin poder
 resistir una pasión;
 bebiera sin discreción
 mas no la puede mirar,
 conque le es fuerza aguardar
 libre del mal la ocasión.
 FERUARDA Aunque presente tuviera
 el enfermo allí la fuente,
 no se echara en su corriente
 porque su riesgo temiera,
 y sólo su pena fuera
 morir, conque, temeroso
 de la muerte, un hombre ansioso
 quisiera la sed sufrir
 por no llegar a morir
 al pie de un cristal furioso.

(Príncipe, v. 535-564)

Pero sin duda el personaje que mejor encarna el amor *hereos* aparece en la novela y es el personaje de Fénix, hermana de Ricardo, cuyo amor imposible por el caballero Celio la hace enfermar hasta morir:

Pasaron algunos días mejorando siempre Ricardo, pero enfermado su hermana Fénix de una pasión amorosa que había en su pecho nacido a la vista de Celio y no sabía cómo explicarle este afecto, aunque ya Celio lo había conocido, que es fácil conocer una voluntad y difícil que un amante sepa que la conocen. Llegó, no pudiendo sufrir sus ardores, a declararse arrojada, pero Celio le respondió muy tibio por qué no podía corresponderla. [...] Con esto se determinó Leonardo a partirse con Laura pero, habiendo llegado esto a oídos de Fénix, se dio tanto a la tristeza que en pocos días le acabaron la vida los amantes sentimientos sin que quisiera declarar la enfermedad a su padre, sino encubrirla del todo con su muerte. (pp. 506-507)

Este tipo de dolencia física y mental ocasiona al que la padece un estado perpetuo de tristeza y melancolía que es puro “cuidado” y sufrimiento que no encuentra sosiego (*Industria*, v. 619). El dolor provocado por esta enfermedad se describe como un

bellum intestinum, como una batalla interior¹⁸ encendida por el fuego, ardor y calentura:

FERNANDO Mi bien, suspende el pesar,
 alivia tanto dolor.
AURORA Alíviase mi temor
 con la queja del llorar.
FERNANDO No publiques tus enojos
 ni la pena sientas tanto.
AURORA Saldrá convertida en llanto
 a tu vista por mis ojos.

(*Industria*, v. 2507-2514)

Ese fuego que abrasa por dentro no encuentra cura pero sí un cierto alivio con el llorar, pues el agua de las lágrimas sofoca el incendio, tópico este que se repite en innumerables versos de las comedias:

ALDORA Aliviaré mis enojos
 llorando con mi pesar,
 que quien no sabe llorar
 no merece tener ojos.

(*Demonio*, v. 1949-1952)

Esa misma idea se condensa en una de las cancioncillas glosadas en la tercera comedia, en la que los personajes lloran cantando sus cuitas, cual pastores bucólicos:

CLARINDA *Amor, lo que bien se quiso,*
 no se puede olvidar, no,
 que donde cenizas quedan
 si no hay llamas, hay calor.
EUFEMIANO Ya, Clarinda, respondió
 esa voz con dulce acento,
 que las penas que yo siento
 no puedo olvidarlas, no.
 Ya tu afecto conoció
 que mi dolor fue preciso
 y agora con este aviso
 nuevo principio tendrá,
 que siempre en el alma está,
 amor, lo que bien se quiso.
ALDORA En tan justo sentimiento

¹⁸ Descrita en palabras de Fernando como “cuidados de Cupido” y “deseos de Marte” que provocan “tan riguroso fuego” (*Industria*, v. 502-503 y 572-573).

no es el dolor escusado,
que siempre da más cuidado
la memoria que el tormento.
Siempre el triste pensamiento
al alma pena le dio,
y como entonces sintió
llanto y pena en pesar tanto,
la pena, aunque cese el llanto,
no se puede olvidar, no.

CLARINDA

Fuego es la pena de amor,
ceniza su triste olvido,
y así un corazón sentido
halla alivio en el ardor.
Mas en tan grave dolor,
cuando las llamas lo vedan,
para que las penas puedan
dar con el llanto sosiego,
es mejor volver al fuego
que a donde cenizas quedan.

ALEJO

Es de la pobreza tal
el mal, que, aunque en mí se ven
hoy juntos el mal y el bien,
dudo el bien y creo el mal.
En pena tan desigual
siente la causa el amor,
que, aunque en abrasante ardor
el pecho no está encendido,
como fuego en él ha habido,
si no hay llamas, hay calor.

(*Demonio*, v. 1773-1816)

La cancioncilla habla de las lágrimas del amor como fuego que no se consume y otros tópicos en los que, al compás de la música,¹⁹ “lo que siente el corazón/ lo van diciendo los ojos” (*Demonio*, v. 1761-1762). Del mismo modo el incendio interior de las pasiones amorosas de los personajes de la novela parecen

¹⁹ La música tenía un efecto terapéutico sobre los afectados de amor *hereos*. La meloterapia está muy presente en la novela pastoril (recuérdese el canto de Orfeo en *La Diana* de Jorge de Montemayor). Gracias a la música el ánimo de los enamorados se ocupaba en escuchar las melodías, con lo que se anulaba la memoria y se cortaba así “el flujo de los sufrimientos que hasta ahora habían venido soportando” (Montemayor, *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, p. 204). La meloterapia como remedio para la enfermedad de amores está bien descrito en la novela: “Una tarde estaba muy melancólico Alejandro, pareciéndole que si venía su padre era preciso que Florinda tomara estado con otro, porque, siendo él caballero pobre, no querría dársela por esposa. Tristes pensamientos le cercaban y, por divertirse dellos, tomó un laúd y bajándose al jardín quiso dar a entender a su querida Florinda su aflicción y darla parte de sus penosos cuidados.” (p. 483)

calmarse levemente bebiendo agua²⁰ o huyendo a la mar para sofocar el ardor amoroso:

[...] concertó un pequeño vaso con intentos de volverse a su patria y con ánimo de amar constante a su querida Laura, que ya había con sus llamas encendido el fuego en el pecho de Alejandro, que aún estaban las cenizas calientes del incendio pasado. (p. 499)

El amor es un dolor penoso pues “¡qué malo debe ser amor, pues su contento sirve de pena y su posesión ocasiona pesares y molestias!” (novela, p. 475). Semejante a la agonía, hace que el tiempo pase lentamente para el que lo padece (*Demonio*, v. 339-340). La salida a tanto sufrimiento solo tiene dos vías: la posesión de la persona amada o la muerte (como en el caso señalado anteriormente del personaje de Fénix y que se aprecia también en las comedias):

FERUARDA [...]
Mi rigor no lo admiréis,
que al amor niño han pintado,
y tal vez habrán llegado
a ofrecelle algún diamante,
y lo desecha constante,
mas, si algo le dan que coma,
con las dos manos lo toma,
por serle más importante.²¹
(Príncipe, v. 639-646)

ALDORA Ya la fortuna mía
me persiguió con tan contraria suerte,
que en tan adverso día,
después del gozo me ofreció la muerte,
y aunque entre penas muero,
mayor alivio con la muerte espero.
(Industria, v. 1533-1538)

La muerte es un alivio definitivo, pues en sí la enfermedad del amor ya es un “vivir muriendo”, o una “muerte que da vida”, siguiendo todos los tópicos oxímoros de la poesía cancioneril: “Consolose por una parte Florinda y, por otra, se indignó

²⁰ “Atónito se miró Ricardo en esta ocasión mirando tan difunta su belleza, que ataja al más valiente enamorado contemplar el recato de la muerte. [...] cerró la puerta y fue a buscar un vaso de agua para remediar su daño. (p. 501)

²¹ En este verso aparece la imagen del amor como Cupido, niño caprichoso que prefiere ser pagado en especie (con la obtención de la persona amada) y no con diamantes (puesto que el amor no se compra con dinero).

contra Alejandro, pues cuando un amante se ha ausentado, la misma ofensa alivia y el propio agravio consuela.” (p. 500)

En toda esta tradición cortés se enmarca la presentación que hace Celinda a Feruarda del amor con la iconografía de Cupido²² ante las pretensiones de esta última, quien, en su ignorancia, cree que puede vencer y matar al amor:

CELINDA

Amor es un frío viento,
que abrasa sin hacer mal;
no le da Dios otro igual
ni le iguala otro elemento.
No se ve porque es violento
y es de la tierra un vapor
que da muerte con rigor,
y si no quieres desaire,
pues no riñes con el aire,
no riñas con el amor.

También es un rayo ardiente
de una estrella disparado
que arroja fuego irritado
abrasando dulcemente.
Si es casto, brilla luciente;
si es profano, con rigor
abrasa, y si no es honor
vencer su frágil desmayo,
pues no riñes con el rayo,
no riñas con el amor.

También es niño vendado,
que lloroso se querella
y los riesgos atropella
valiente y determinado;
a matar nació inclinado
con flechas de gran valor,
mas, si no es de un pecho honor
reñir con tanto cariño,
pues no riñes con un niño,
no riñas con el amor.

También es un fuego ardiente
que a más de lucir abrasa;
hay otro amor que se pasa
luciendo tan solamente,
pero el que abrasa luciente
el pecho con grave ardor,
ese mata con rigor.
Y así, Feruarda, te ruego,
pues no riñes con el fuego,

²² Recuérdese la iconografía del amor anteriormente aludida en la novela.

no riñas con el amor.

(*Príncipe*, v. 357-396)

El amor mata y destruye porque lleva aparejada otra dolencia destructiva como son los celos: “¡Qué presto llegan los celos a donde vive el amor!” (p. 467). En efecto, “lances de celos/ no faltan donde se quieren” (*Industria*, v. 1770). El amante, ante la más mínima sospecha de infidelidad o traición, aumenta su pena en el también fuego de los celos y se muestra ciego, pues no sabe distinguir la realidad y su capacidad de raciocinio se ve mermada, como ejemplifica muy bien en *La industria contra el peligro* el personaje de Fernando:

FERNANDO

Yo inadvertido me hallé
en tener más mis desvelos,
viendo tan claros sus celos,
no conocieron mi fe.
Pero aún consuelo le daba
mi pesar a mi pasión
y es que, si hubiera traición,
¿cómo adonde el otro estaba,
me esconderías a mí.
Y así, oyendo tu disculpa,
veo que no tienes culpa
en la pena que sentí.

(*Industria*, v. 976-987)

Los celos son un borrón que oscurece la “tierna calma” del enamorado correspondido y, en muchos casos, son la causa que provoca la enfermedad del amor pues, como les sucede a todos los personajes que andan enamorados por las escenas de Aguirre, todo el que ama constante sufre ofensa con la más mínima sospecha de traición:

Veía a Florinda y, amante y celosa, le envidiaba las dichas que tenía en el poder de su amante. Alejandro alguna sospecha tuvo, pero no pasó de recelo por considerarla tan imposible. (p. 486)

Los celos nunca deberían aparecer en una relación correspondida puesto que no se debe “pagar amor con celos” (*Industria*, v. 1304). Sin embargo, los celos son siempre la otra cara de la moneda del sentimiento amoroso, ya que, como decimos,

todos los personajes enamorados “viven en amor con pesar celoso” (*Industria*, v. 1735). Como el amor, también los celos matan y son, sin duda, el mayor mal que puede atacar a un amor bien avenido:

AURORA [...]
Firme y constante has de amar
sin darme tibios recelos,
que en los amantes desvelos
y en la recíproca calma,
lo que más ofende al alma
es la opinión de los celos.

(*Industria*, v. 508-513)

Los “celos crueles” destruyen al amante que pierde temporalmente la razón y se ve prisionero de la cólera y la ira.²³ En esa locura se cometen un gran número de errores que dan mucho juego para la construcción de la acción dramática, en especial en lo que atañe al enredo basado en triángulos amorosos. El que sospecha de su amada y cae preso de los celos suele querer provocarlos igualmente como venganza:

CELINDA (¿Qué es esto que escucho, Cielos? *Aparte*
 Hablando está a Felisardo.
Mas pues, en sospechas ardo,
he de abrasarla con celos.)

(*Príncipe*, v. 1820-1823)

Por ello, casi todos los enamorados simulan querer a otro para encender así los celos en quienes aman:

CLARINDA No te ofendo, Aldora, advierte
 que lo hice por ser dichosa,
 pues sabiendo que Teodoro
 escuchaba mis desvelos,

²³ La teoría médica de los humores está muy bien apuntada en casi todas las comedias. Por efecto del amor, los personajes se mostraban melancólicos (*Demonio*, v. 1741), pero con los celos se apodera de ellos el calor, y ese ardor corporal les provoca el humor colérico y la furia airada que les mueve a la venganza. Ante la posible ofensa, Fortunio se muestra ante Clara “colérico y ardiente” (*Engaño*, v. 868). Del mismo modo, el Conde es caracterizado desde el comienzo de la obra como preso por la cólera ante la sospecha de que su amante ha salido oculta de casa (*Industria*, nota al verso 56). Sin duda, el más colérico de los personajes es Feruarda, quien, como su propio nombre indica (y en juego con el de su amado Felisardo) “arde” de continuo, en especial ante cualquier muestra de engaño que tenga que ver con su amor (*Príncipe*, *Acot.* 1266). El humor colérico, opuesto al melancólico, está muy presente en todas las comedias. Tanto los celos como la venganza por temas de honor pueden provocar un desequilibrio corporal con arrebatos de calor, de ira y de furia airada como los vientos “coléricos y activos” que desata con su magia Feruarda (*Príncipe*, v. 974).

quise abrasarlo con celos
aunque constante lo adoro;
que un amante que ha empezado
a enamorar a su dama,
más voluntario la ama
cuando ella celos le ha dado.
Y así quedaos con Dios
entre confusos recelos,
que pues os he dado celos,
firmes amaréis los dos.

(*Demonio*, v. 223-236)

Sin embargo, este juego de provocar celos nunca produce los efectos deseados. En el caso de un amante no correspondido, ese intento solo conduce al rechazo (caso del Rey de Hungría en sus requiebros a Feruarda, y de Celinda en su amor por Felisardo en *Príncipe*). Cuando dos amantes felices someten su amor a la prueba de los celos siempre son castigados. El caso más claro y complejo de esto lo encontramos en la primera comedia. Fortunio encuentra sola a Clara y decide hacerse pasar por un villano anónimo que la pretende. Ella se muestra fiel a su amante pero, en sueños, se confiesa enamorada del desconocido. Fortunio escucha sus palabras y acaba en este complejo caso, y casi como castigo de su tentación, celoso de sí mismo:

FORTUNIO	[...] Ya con el disfraz vistoso de gala a mirarla vengo, pues en el vestido tengo celos para ser esposo. De mí mismo estoy celoso y en mis penas afligido, mas pues dicha he merecido con la guerra y la mujer, disculpas debe tener el engaño en el vestido.
CLARA	Dueño, señor, ¿a qué vienes? No entres en mi cuarto, no.
FORTUNIO	Soñando está. ¿Quién oyó del alma los parabienes?
CLARA	Villano, presta me tienes. Ya no deseo a mi dueño; contigo amante me empeño, pues, en tan penosa herida, a ti te tengo en la vida y a él solamente en el sueño.

FORTUNIO ¿Qué es esto que oigo, cielos?
 Suspende, sueño, el pesar.
 ¡Que llegue un hombre a averiguar
 de sí mismo crueles celos!

(*Engaño*, v. 3188-3211)

No obstante, y como es propio tanto de la novela bizantina como de las comedias, el final para los amantes verdaderos es feliz pues, como venimos viendo, el amor auténtico todo lo vence. Pero en el nudo de la acción, los celos son el motor principal de la venganza que mueve a los amantes frustrados que se quedan por el camino. Don Diego y Ramiro, agentes causantes de continuos celos, terminan, por justicia poética, pagando su osadía con la muerte. Y es que los celos dañan la honra y el honor y estos, como veremos a continuación, reclaman venganza.

4.3) El honor y la honra: del drama teatral a la novela

La venganza por celos va ligada al tema del honor y la honra, omnipresentes en todo el teatro español del Siglo de Oro²⁴. El amante pierde la honra y ello exige reparación. Pero la preocupación por los celos siempre va pareja a otra deshonra, la que tiene que ver con la defensa del honor de padre o de hermano. De esto mismo da justamente la clave Aguirre en palabras de Fernando, que está “celoso/ de amor y honor juntamente,/ que nunca celos de amor/ a venir solos se atreven” (*Industria*, v. 1797-1800).

Los conflictos del honor se debaten siempre entre la defensa de este en la amada, la hermana o la hija.²⁵ Se ejemplifica muy bien este aspecto en el hilo argumental que abre la novela *Riesgo del mar y de amar*. Enterado el padre de Laura de que esta vivía enamorada de Alejandro (noble pero desigual a ella en riqueza) con

²⁴ “El honor, concepto clave para entender el Siglo de Oro español, ha sido aclarado en muchos de sus aspectos gracias a los estudios de Castro, Bataillon y otros investigadores.” (Hans-Jörg Neuschäfer, “El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón” en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio angloamericano*. Hamburgo, 1970, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 89).

²⁵ La portadora del honor en el sistema social del Siglo de Oro era siempre la mujer y su defensor era siempre el hombre, ya fuese el esposo o amante, el padre y, en ausencia de este, el hermano. Este hecho hacía que la mujer debiese ser controlada en todo momento, de ahí que no pudiera salir de casa más que a escondidas o que el encontrarla a solas con un hombre supusiera automáticamente una deshonra para el padre o el hermano encargado de velar por ella, destinada de antemano a ser esposa de “un igual” escogido por su tutor.

el que tenía encuentros nocturnos a escondidas, la encierra en un convento por contravenir su voluntad:

Laura estaba monja, obligada de su padre, el cual, honroso, habiendo llegado a tener noticia de sus travesuras, la quiso encerrar para que, apartada de los peligros, no le pusiera en mayores desdichas. [...] Afligíale la perdida voluntad de su padre, pues en tres meses que había pasado en el convento no había sabido de su persona -que tal vez el sobrado castigo de los padres arriesga a los hijos a mayores males-. Atormentábala la consideración de haber de pasar toda su vida en aquella prisión, que a quien se cría con ánimos de gozar el mundo mucho le oprime la perpetua cárcel. (p. 479)

Para huir del convento acepta cartearse con su otro pretendiente, Leonardo, para que la ayude a escapar, aunque es consciente de que con ello da “al traste con su reputación, por vengarse de las esquiveces de su padre” (p. 479).

Así se plantea también la primera de las comedias como un drama de honor en el que el personaje de Rodrigo encarna ese conflicto, pues se mueve entre el cariño y la defensa de la honra en una doble vía: la de la hermana y la de la amada:

RODRIGO (Que no sólo mi sospecha
 sea de amor, mas también
 de mi honor ingrata sea.
 ¡Doña Teodora en mi casa!
 ¡Ramiro también con ella!
 Si con mi hermana lo advierto,
 el honor me desconsuela,
 si con Teodora lo miro,
 también es fuerza me ofenda.)

(*Engaño*, v. 1096-1105)

La cuestión del honor y la honra²⁶ se regía por sus propios códigos, que son los que, a su vez, dirigen el planteamiento del tema en el texto dramático. Para

²⁶ Aguirre se sirve de ambos términos, que en algunos pasajes funcionan de modo sinonímico. Los personajes elevados tienen honor [“siempre el honor/ acredita esta casa” (*Industria*, v. 996-997)] y son ellos los únicos a quienes afectan todas estas cuestiones de la honra. Ambos términos alternan para referirse al mismo código social, como se observa en *Engaño* donde para denotar el mismo hecho se habla de “deshonra” (v. 3245), “honra” (v. 3255 y 3277) y “honor” (v. 3305). Es decir, que no hay diferencia los conceptos de honor y honra, como sí defienden otros críticos, aunque ambos términos se emplean para referirse tanto a lo personal como a la dimensión colectivo-social. *Vid.* Claude Chauchadis, “*Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología*”, *Criticón*, 17 (1982), pp. 67-87. Para la configuración del código del honor y las vías para remediar la deshonra véase también Claude Chauchadis, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

empezar, hay que tener en cuenta la distinción entre el honor personal y la honra en su dimensión social:

[La honra era] un sistema total de conducta social que abarcaba todas las relaciones del individuo con su familia, con sus amigos, con sus iguales, con sus inferiores y con sus superiores sociales, con la nación, con el rey. [...] La honra no consistía en la virtud, ni en el mérito, sino en el acatamiento social recibido en premio a la virtud y al mérito; así tampoco la deshonor consistía en el pecado ni en el agravio, sino en el conocimiento ajeno del agravio y del pecado.²⁷

Precisamente el aspecto social de la deshonra es lo que más preocupa a los personajes; los casos de Laura y de Florinda en la novela son un buen ejemplo de ello:

¡Cómo se conoció en Laura la poca atención a su honra, el poco reparo a su fama y el poco temor a su amigo! (p. 480)

En la primera conversación que tuvieron, trató Florinda de retirarse a una quinta que tenía a la vista de la mar, una legua de Lisboa, [...] para no dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro.²⁸ (p. 483)

El honor era una cualidad de las clases elevadas que regía el comportamiento de sus individuos en todos los ámbitos. En primer lugar, el honor, “perla preciosa” (*Demonio*, v. 1419) es propio de todo miembro de la nobleza²⁹ y debe respetarse

²⁷ Amado Alonso, “El honor: *El castigo sin venganza*” en *Historia y crítica de la literatura española 3, Siglos de Oro: Barroco*, Bruce W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 362-367.

²⁸ Nótese que la deshonra de estos dos personajes femeninos no la acarrea el incumplimiento de la voluntad del padre sino que este hecho se hiciese público y que las murmuraciones llegasen a oídos del garante de la honra, en este caso el padre de Florinda: “Florinda estaba muy confusa sin saber hallar el remedio para su futuro daño. Unas veces se determinaba a descubrir a su padre su amor; otras atendía al peligro de su vida si su padre no admitía bien sus disculpas; otras temía el riesgo de una embarcación si se arrojaba a irse con Alejandro a su tierra. Mas ¡oh pensamientos humanos e inspiraciones enemigas que siempre alentáis a lo malo y quitáis las fuerzas para lo bueno, poniendo a lo uno gran facilidad para conseguirlo, a lo otro grandes dificultades para alcanzarlo!” (p.488)

²⁹ Felisardo, hijo de rey, en sus disputas por el trono con el Rey de Hungría, lo “apadrina su honor” (*Príncipe*, v. 1313). Rivaliza con él en la defensa de su honra como monarca y como amante, puesto que el Rey de Hungría también pretende a Feruarda. La lucha es entre iguales, ya que como rey, también su rival posee el mismo honor y honra, de ahí que la batalla entre ambos no sea ofensiva, sino que compiten noblemente por la defensa de lo que es legítimo (*Príncipe*, v. 1315 y ss.).

entre iguales. Todos los personajes protagonistas son hijos de nobles y ello hace que deban someterse al padre, que es quien vela por su honor.³⁰

El caso de las hijas es muy significativo en las comedias. Estas, para mantener su honra y honor, aspiran al casamiento con un igual,³¹ concertado de antemano por el padre o, en ausencia de este, por el hermano.³²

CONDE	Busca el sosiego.
	No con el pesar te aflijas, que en Zaragoza tendrás igual con quien casarás.
AURORA	Como tú, señor, lo elijas muy obediente estaré.

(*Industria*, v. 2988-2993)

Como hija o como hermana, la dama debe aceptar la voluntad de su tutor en estas cuestiones de honra³³ y obedecer sin protesta alguna (*Industria*, v. 2381). A pesar de todo ello, las mujeres de Aguirre son ingeniosas y saben, aparentando falsa obediencia, lograr mediante artimañas casarse con el hombre que ellas han elegido. Para ello juegan precisamente con las reglas que rigen el código del honor. Si una dama era encontrada hablando con un hombre en la calle o escondiendo a un pretendiente en una habitación contigua a la estancia, entonces se producía la deshonor del padre o el hermano, garante de su honor. El remedio para solucionar esta deshonor era la muerte del ofensor o el casamiento, de ahí que, cuando el verdadero amante es encontrado por el padre o el hermano con su hija, éste deba

³⁰ La lealtad al padre (que en *Engaño* y *Príncipe* es también el rey) se manifiesta mediante acotaciones implícitas en las que se indica que el personaje se arrodilla para “rendir honores” y mostrar el sometimiento a su voluntad: “A tus pies sacros/ invicto, señor, me tienes.” (*Engaño*, v. 2261-2262).

³¹ También los criados aspiran al casamiento con una mujer de igual condición y posición social, caso de Garapiña (*Engaño*, v. 1321-1322).

³² En el caso de fallecimiento del padre y de no haber más parientes masculinos cercanos, la mujer debía someterse al marido que le hubiese destinado el padre para garantizar la honra, como le sucede al personaje de Florinda en la novela: “A este tiempo llegó el padre de Florinda a Lisboa y, habiendo sabido de los criados el suceso de su atrevimiento, comenzó a hacer grandes diligencias por hallarla, pero todas cesaron con su muerte, pues, obligado a tan continuos pesares que desta acción se ofrecieron, en pocos días dio fin a su vida, dejando heredero de su hacienda al que había de ser esposo de su hija.” (p. 500)

³³ “El honor del noble procede de su genealogía. Es tanto colectivo como individual. La castidad de la mujer es inseparable de su importancia social. La mujer manchada contamina el linaje. De ahí que «honor», «nombre» y «fama» se asocian tradicionalmente con la mujer, en concreto con su castidad. Ésta legitima la paternidad de cualquier descendiente, la legalidad de la herencia y el derecho jurídico del estado.” (Antonio Carreño, “Introducción” a *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 62-63).

darle inmediatamente la “mano de esposo” (*Industria*, v. 1029-1030), produciéndose así el feliz desenlace perseguido por los amantes. En otras ocasiones, es el hombre el que busca eliminar al rival que pretende a su dama concertando el casamiento de este con su hermana:

FERNANDO

[...]
Pero ya mi discurso ha prevenido
un ardid a mi pena rigurosa
y es que don Diego, loco y atrevido,
que estorbo puede ser a mi ventura,
se case con mi hermana, y se asegura
de ese modo mi amor, y mis desvelos
ya no serán de honor. Valedme, cielos,
que al fin es desdichado
quien de su honor flaquezas ha pensado.
Ya he hablado a una persona
que al padre de don Diego comunica
para que, sin decirle mis intentos,
le dé noticia de estos pensamientos,
con que estará mi honor sin pena alguna
y correrá mi amor buena fortuna.

(*Industria*, v. 1736- 1750)

El matrimonio debía realizarse también respetando el honor del padre o del hermano. De este precepto básico del honor se aprovecha el Demonio cuando, tomando la apariencia de Eufemiano, padre de Alejo, intenta sin éxito romper el matrimonio convenido por el verdadero padre con Aldora, pues no es del todo su igual y nunca un casamiento puede realizarse sin virtud y sin honor:

DEMONIO

No admiréis, hermosa Aldora,
tan de noche mi venida,
que por huir un pesar
en las manos vengo a dar
de una pena mal nacida.
Alejo, aunque mi dolor
lo siente, quiero avisaros
que no será bien casaros
sin virtud y sin honor.
Aldora mucho os adora;
yo como padre os adoro;
mirad que es rico Teodoro
y ved que es mujer Aldora.

(*Demonio*, v. 364-376)

La misma disyuntiva de elección entre el amor verdadero por Felisardo y la

obediencia debida a su padre se le plantea a Feruarda.³⁴ Su padre, una vez le ha revelado su noble linaje, le impone el “tomar estado y casarse” antes de ser proclamada princesa:

REY DE GRECIA [...]
Justo es que tomes estado
y es justo, antes que te cases,
que toda Grecia por reina
y por señora te aclame
para que goces gustosa
muy dilatadas edades
los estados de mi reino
y los brazos de un amante.
FERUARDA Dadme, gran señor, los brazos,
por felicidad tan grande.
CELINDA También, señor, te los pido,
pues nueva tan feliz traes.
FERUARDA (Aunque dicha la he llamado,
mintió la lengua, pues nacen
de esta ventura imposibles
para gozar a mi amante.)
(Príncipe, v. 1580-1595)

Su falsa alegría oculta la trama que urde para esconder en su casa a su amante, bajo apariencia de jardinero, hasta que este pueda romper el mal pronóstico realizado por los hados y revelarse como legítimo heredero del Rey de Francia, tomando así él también estado y haciendo posible de este modo el casamiento con su igual, la heredera del Rey de Grecia. Del mismo modo se resuelve de modo feliz el casamiento de Florinda en la novela cuando Alejandro consigue alcanzar por una herencia la riqueza necesaria para el ascenso en su condición social que permita un matrimonio entre iguales: “Viose Alejandro con más de cuatro mil ducados de renta desta herencia con la letra de Florinda de treinta mil de propiedad, con que celebró en Zaragoza sus bodas con grandes ostentaciones y fiestas, allanando con todos los pasados sucesos.” (p. 508)

Otro modo de obtener el perdón por haber cometido un acto deshonesto era ganarse el favor del rey o del noble en cuestión demostrando valentía en el campo de

³⁴ Nótese la similitud de estos casos con el anteriormente señalado de Florinda en la novela *Riesgo del mar y de amar*.

batalla³⁵. De este modo consigue Rodrigo, después de todo el enredo y de que Don Juan lo encontrase escondido en la casa, ser digno de tomar como esposa a Teodora, consiguiendo así el esperado final feliz de la comedia:

FORTUNIO Don Rodrigo vino aquí
 y con él hoy te gané
 una victoria en campaña.
 El perdón, señor, te pido.
DUQUE Ya lo tenéis concedido
 ¡Oh, cuánto un vestido engaña!
 Dale a Teodora, Rodrigo,
 la mano.
RODRIGO Siempre soy
 su amante.
TEODORA Obediente estoy.
DON JUAN Así excusas tu castigo.

(*Engaño*, v. 3410-3419)

Vemos, pues, cómo el asunto del honor va íntimamente unido a un imperativo de comportamiento social. Pero no es esta premisa válida solo para el caso de las hijas. Los hijos varones debían igualmente someter su voluntad sobre el casamiento a la autoridad paterna, pues su honra estaba en juego, ya que el progenitor ganaba en honor y “calidades” por medio del matrimonio de su hijo con una mujer noble y virtuosa:

MOLLETE Pues si Clarinda te adora,
 ¿por qué la has de despreciar?
ALEJO Porque mi padre casar
 me quiere.
MOLLETE Con una Aldora
 santurrona y presumida.
 Muy enamorado estás.
 [...]
EUFEMIANO ¿Alejo?
ALEJO ¿Padre y señor?
EUFEMIANO Estás muy favorecido.
ALEJO Siempre venturoso he sido
 en tan recíproco amor.
EUFEMIANO Vamos, hijos, pues que gana
 mi voluntad vuestros brazos,
 que con los divinos lazos
 os desposaréis mañana.

³⁵ Desde *El cantar de Mio Cid* es tópico que un modo de recuperar la honra perdida ante el rey fuese demostrando valor y consiguiendo victorias en nombre del monarca.

(*Demonio*, v. 23-26 y 253-260)

Alejo, modelo de virtudes también como hijo, no se cuestiona ni por un instante incumplir los deseos de su padre. Es el mejor ejemplo de cómo la voluntad se somete a las leyes del honor y a las normas sociales. Un varón noble debe obediencia a Dios, a su padre y al rey:

ALEJO Obedecer es razón
 a Dios, al padre y al rey,
 mas si se rompe la ley,
 se rompe la obligación.

(*Demonio*, v. 161-164)

Los personajes se debaten siempre en el eterno dilema que ya encarnase el Segismundo de Calderón: entre su voluntad y el cumplimiento del deber que le exige su honor.³⁶ Para algunos es la honra un impedimento que les hace obrar en contra de su voluntad. Es el caso del Rey de Grecia que, advertido por los astros, debe apartar a su hija de su lado para evitar que su reino caiga en desgracia (*Príncipe*, v. 1384-1587) o el de Felisardo, que, por la suerte que “los astros le aguardaban”, debe renunciar a su condición real por vivir como salvaje sin conocer su origen hasta que se produce la anagnórisis con el anciano Rey de Francia (*Príncipe*, v. 829-1045). De todos modos, la cuestión del honor ligada a la obediencia al rey-padre o al reino³⁷ no recibe un tratamiento completamente trágico, pues no está regido por el *fatum*³⁸ sino que queda un espacio para el desarrollo del libre albedrío. El personaje que mejor encarna esta ruptura del patrón trágico es Feruarda. Su nacimiento le hace respetar el honor de su padre y por ello renuncia temporalmente a su amor por Felisardo (quien debe abandonar su reino y sus

³⁶ El elemento trágico es fundamental en *La vida es sueño* pues, a pesar del final feliz, Segismundo debe renunciar a su amor por Rosaura por el reino y el sometimiento a la voluntad paterna: “Segismundo no ha muerto en escena, pero sí ha tenido que dejar morir la pasión más sincera, el amor por Rosaura, y deberá renunciar a sus deseos para ser un príncipe prudente y perfecto.” (Alberto Bleca, “El dilema en *La vida es sueño*” en *Lecciones calderonianas*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Ibercaja, 2001, p. 31).

³⁷ El tópico del rey que se debe a su reino está muy presente en Calderón y lo resume muy bien Celinda, cuando manifiesta el valor de su libertad al no ser princesa pues “son los reyes/ esclavos de su gobierno” (*Príncipe*, v. 132-133). Este tema será después fundamental en el teatro cortesano de Bances Candamo en obras como *El esclavo con grillos de oro*.

³⁸ La idea del *fatum* estaba muy presente en la tragedia clásica dado que controlaba el destino de los personajes, que se veían abocados a un final desgraciado sin que su voluntad ni su libre modo de actuar pudiese hacer nada para evitar el fatal desenlace.

deberes por su amor y vivir como un humilde jardinero). Ambos deberían regirse por las exigencias del estado pero renuncian a ellas libremente y con destreza para consumir su amor. Sin embargo, el tema del libre albedrío está tratado con cierta ambigüedad e ironía pues ninguno de los dos es completamente libre. Los dos son esclavos de la pasión amorosa y Feruarda, aunque se define como “reina de su albedrío” (*Príncipe*, v. 648) es esclava del amor y de los astros, puesto que son ellos los que le dan el poder de controlar los elementos y es el hado el que guía sus pasos y le indica en su “oculta ciencia” cómo debe actuar (*Príncipe*, v. 1140).

Tampoco Alejo es un personaje que encarne el modelo de libertad. Como buen hijo debe acatar la voluntad paterna, aún si ésta es injusta y le exige la muerte, pero, por otro lado, no es, como en el caso de las hijas, un “obediente incondicional”. Su condición de santo, apuntada ya desde el comienzo de la obra, le permite adoctrinar a su padre y manifestar su modo de pensar:

ALEJO

No conozco vuestro intento,
pues cesará mi tormento
si vos me matáis, señor,
 porque en tan penosa suerte,
si con deshonor me veis,
matarme agora podéis.
No me dilatéis la muerte,
 que si mi pena es debida
y yo merezco morir,
no será bien encubrir
que vos me quitéis la vida.
 Pero ya la ley dispensa,
según aquel sabio dijo,
que el padre castigue al hijo
llevando oculta su ofensa.
 Pero señor, aunque sabio,
mi amor errado os advierte,
¿por qué así ocultáis la muerte
y publicáis vuestro agravio?
 Si vos sois el que escondido
en casa de Aldora estáis,
¿por qué a la luz me matáis
con un agravio fingido?
 Y viendo en tan corta suerte
la luz caer y morir,
¿oculto queréis salir
para dar así la muerte?
 Pero señor, no agradezco
lo que agora usáis conmigo;

dadme a la luz el castigo,
si a vuestra luz lo merezco.
Y al fin, mira[d] mi pasión
aunque, mal, señor, os cuadre,
que no puede ser mi padre
quien me mata con traición.

(*Demonio*, v. 471-505)

Aunque todo sea engaño del Demonio (haciéndose pasar por su padre Eufemiano), el hijo acata su voluntad, pero recrimina la inobservancia del código del honor. La deshonra se producía cuando la ofensa del hijo al padre era conocida por todos. Y es que la pérdida del honor era aún mayor si se hacía pública la ofensa. De ahí la importancia fundamental que tiene el silencio,³⁹ asociado a la prudencia, en las cuestiones de la honra. En cualquier actuación dudosa que pudiera deshonrar al amante, al padre o al hermano, se debía poner especial cautela, de ahí que se destaque como gran cualidad del enamorado la discreción y la prudencia en el cortejo, pues, para no faltar al honor del hermano, en el caso de Isabel, los requiebros amorosos han de permanecer ocultos (*Industria*, v. 2242). Por eso es muy habitual encontrar la auto-recriminación en los personajes que lloran sus penas, dado que las lágrimas publican cualquier tipo de deshonra y hacen público el agravio:

ALEJO [...]
y entre tan varios antojos
cuando pronunciáis mi mengua,
lo que dice vuestra lengua
lo van sintiendo mis ojos,
pues en tan confuso encanto
y en tan ardiente pesar,
lo que vos habéis de hablar
lo va diciendo mi llanto.

(*Demonio*, v. 121-129)

El delito que atenta contra el honor debe callarse pues “callada la culpa,/ nunca llega a ser agravio” (*Industria*, v. 338-339), pero, en el momento en el que el personaje en cuestión conoce que ha sido deshonrado, debe procurar por todos los

³⁹ Para estas cuestiones del silencio asociado a la idea de la prudencia *vid.* Aurora Egido, “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia” en *Bulletin hispanique*, Nº 1-2 (1986), pp. 93-120 y “El silencio de los perros y otros silencios ejemplares” en *Voz y letra: Revista de literatura*, Nº 1 (1995), pp. 5-24.

medios ser prudente y mantenerlo escondido, ya que “pública la ofensa/ ha de ser de mayor daño” (*Príncipe*, v. 2651-2652):

TEODORO [...]
Pero ciérrele la boca
agora el paso a la lengua,
 que un hombre que tiene honor,
aunque conozca su agravio,
ha de cerrar con el labio
aún el recelo menor.

(*Demonio*, v. 247-252)

Desde esta perspectiva se entienden mejor las palabras de protesta de Alejo al castigo de su supuesto padre. La ofensa debía llevarse oculta hasta que se produjese el castigo conducente a la recuperación de la honra. Pero, paradójicamente, el hecho de vengar el honor hacía igualmente pública la deshonra que se había mantenido hasta entonces en secreto: “hasta tomar la venganza/ no se publica el agravio” (*Industria*, v. 2478-2479). Así se explica que Alejo recrimine que le den públicamente el castigo de la muerte para un delito oculto. Sólo las deshonras públicas debían castigarse públicamente.⁴⁰

Precisamente, en el supuesto de hacerse pública la deshonra, había estipuladas una serie de normas para tal caso. Podía realizarse una venganza inmediata, o una pública, o secreta, o realizarse una venganza personal sin contar con la persona del Rey.⁴¹ El castigo, en el caso de todas las comedias que nos ocupan, es siempre realizado como venganza personal.⁴² Pero esta venganza se intenta mantener en silencio por todos los medios. El caso de Don Juan, noble cercano al rey, es un ejemplo de venganza personal e inmediata que anda a caballo entre el ámbito privado y el público. En una escena confusa, es el ejecutor de la justicia poética pues da muerte al “alevoso Don Diego”, causante de todas las

⁴⁰ Recuérdese la comedia de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*.

⁴¹ Vid. Américo Castro, “Observaciones acerca del concepto del honor”, *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 1-50.

⁴² No encontramos en estas comedias la ejecución del justo castigo a la deshonra, que es deber en el que la padece, sin deseo de venganza, como es el caso que presenta Lope en el título que reza *El castigo sin venganza*. El Duque debe castigar a su hijo y a su mujer por el deshonor pero renuncia a la venganza. El castigo debe venir de manos de Dios y él es, con gran dolor, mera mano ejecutora: “No es venganza de mi agravio,/ que yo no quiero tomarla[...]/ Éste ha de ser un castigo/ vuestro no más, porque valga que perdone el cielo/ el rigor por la templanza./ [...] Esto disponen las leyes/ del honor, y que no haya/ publicidad en mi afrenta/ con que se doble mi infamia./ Quien en público castiga/ dos veces su honor infama;/ pues después que le ha perdido,/ por el mundo le dilata.” (ed. de Antonio Carreño, *op. cit.*, p. 2838-2857).

intrigas y de la deshonra, al ser hallado en su casa rondando a su hija. El problema de Don Juan es el mismo: el hecho de hacer público el justo castigo con la muerte del que le ha deshonrado es, a su vez, heraldo de su deshonra:

DON JUAN Callad y no admiréis
 a ese hombre que así lo veis.
 Yo solo le di la muerte
 porque en mi casa lo he hallado,
 no sé con cuál intención.
CONDE (Así vive mi pasión.)
AURORA (Así cesó mi cuidado.)
DON JUAN Entrad el cadáver frío
 y al Coso le bajaréis.
CONDE ¿Crüel mostraros queréis?
DON JUAN Encubro el deshonor mío,
 porque, si por mala suerte
 se publica mi rigor,
 dirá que fue por mi honor
 darle a don Diego la muerte.
 Y así, ponedlo en el Coso.

CONDE Pagó su arrogancia loca.

(Industria, v. 2862-2878)

La solución es abandonar el cadáver en la calle, para que nadie sepa así ni el deshonra ni su castigo. El honor del padre ha sido pues, perdido y recuperado en un ámbito privado, y de ahí que ahora los presentes deban mantener la prudencia, ya que de otro modo serían entonces ellos los causantes de una nueva deshonra y el quebrantamiento del exigido silencio se castigaría y vengaría nuevamente (algo que no sucederá, pues al final de la obra sabemos cuál es la opinión de la ciudad con respecto al cuerpo encontrado):

DON JUAN Y se tatará la boca
 a este vulgo malicioso,
 y callad toda mi mengua
 pues podéis disimularla,
 que si queréis publicarla,
 os sabré cortar la lengua.
 Entraos todos conmigo,
 y el usar este rigor
 es por conservar mi honor,
 no por temer mi castigo.⁴³

⁴³ En principio, el dar muerte al artífice de la deshonra no era delito, pero ese “justo castigo” debía ser realizado con el consentimiento de la autoridad, generalmente en los dramas del honor, el rey. En esta

por una pasión fingida,
el que le quita la vida
es quien le hace más favor.

Mas ¿cómo sin atención
digo imprudente mi mengua?

¿Cómo no calla mi lengua
lo que siente el corazón?

Mas por razón natural
de este afecto presumí
que cuando mi ofensa vi,
cuando recelé mi mal,

llegó el golpe al corazón
y, sintiendo fiel mi mengua,
salió ligera a la lengua
incitada la razón;

y como entonces sintió
el mal que a hablar le provoca,
calló elocuente la boca,
mudo el corazón habló.

Como en un hombre se advierte
que, no habiendo nunca hablado,
vio atento y desesperado
dar a su padre la muerte;

y fue tan grave el pesar
que en su corazón tenía,
que viendo que no podía
allí con la lengua hablar,

recogiendo el sentimiento
en su amante corazón,
rompió entonces la razón
la violencia del tormento;

yo, pues que miraba así
dar muerte a mi honor lucido,
aunque por honrado ha sido
mudo en mi honor hasta aquí,

fue tan grande la pasión,
tanto el pesar de mi mengua,
que rompió el nudo a la lengua
la fuerza del corazón.

No pues, de noche salgáis
porque, señor, no sabéis
si agraviáis o si ofendéis,
y menos con quien habláis.

(Engaño, v. 1721-1774)

La importancia de este tema es primordial tanto en el caso de la novela como para la construcción del drama teatral y para la caracterización y desarrollo de los personajes que se mueven siempre dentro de las normas sociales preestablecidas y

del código del honor.⁴⁴ Los ejemplos que hemos ido destacando en este estudio ilustran ese complejo mundo y su normativa. El honor “importa mucho” pues “es luciente y claro” (*Príncipe*, v. 2621-2622), y la condición social elevada de los personajes, insignia del honor, exigía no solo que este se mantuviera inmaculado, sino que evitara cualquier situación embarazosa que pudiera dar lugar a las habladurías del vulgo y, en consecuencia, a la deshonra pública,⁴⁵ “que no importa ser honrada/ cuando es mala la opinión” (*Demonio*, v. 417-418). Las apariencias eran fundamentales en una sociedad en la que el placer de la ostentación era marca de nobleza.⁴⁶ La manifestación del honor, cuando este se poseía sin prejuicio, acrecentaba la nobleza,⁴⁷ pero si era mancillado, se convertía en una lacra que, como a nuestros personajes, precipitaba a los celos y en, algunos casos, al desastre. Nos encontramos, por consiguiente, ante el tratamiento de un elemento temático que en un principio parecía dibujarse con tintes trágicos y que se resuelve también felizmente siguiendo el patrón de la novela bizantina.

4.4) Los personajes

El análisis de los personajes va a basarse en la comparativa de los distintos tipos (masculinos, femeninos y graciosos) que se diseminan por las páginas de la *Navidad* y especialmente, por la similitud de sus tipos, en la novela corta intercalada y los que configuran el *dramatis personae*. A pesar de los distintos géneros y las

⁴⁴ Recuérdese que las afirmaciones de Ángel Valbuena Prat (“El teatro de nuestra época dorada retrata la vida misma, tal cual era, sin quitar ni poner nada [...]. Y la vida de aquella centuria se regía por la ley del honor. Estos dramas [...] no desenfocan ni exorbitan realidad alguna, sino que se atienen estrictamente a ella.”, en su “Introducción” a Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, Madrid, Clásicos castellanos, 1965, pp. XV y XXXIX *apud* Hans-Jörg Neuschäfer, *op. cit.*, p. 89), han sido convenientemente matizadas en la bibliografía posterior, como en el artículo de J. O. Jones, “Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive” en *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 32-39. D. W. Cruickshank resume buena parte de la bibliografía sobre esta cuestión en su introducción a *El médico de su honra* (Madrid, Castalia, 1989, pp. 28-32): “[...] en general, el honor en la comedia es ya una convención dramática, una deformación de la realidad. Es, por tanto, peligroso suponer que los hombres se comportaran en la vida real como los personajes de una obra dramática, o que los personajes teatrales procediesen como personas ordinarias.” (*ibid.*, p. 29).

⁴⁵ Recuérdese el mismo caso en el personaje de Florinda: “[...] para no dar el menor recelo en Lisboa, publicase su partida entre sus amigos, porque con eso estaría ella sin dar ocasiones a que la mormuraran y él libre de todo peligro. (p. 483)

⁴⁶ Para el lujo y la ostentación como signo de nobleza y poder véase Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

⁴⁷ Del honor hace gran ostentación Fernando al comienzo de la segunda comedia: “Así el mundo admirará/ el honor que se halla en mí.” (*Industria*, v. 3119-3120).

peculiaridades propias de cada tipo (determinadas en muchas ocasiones por el seguimiento de una fuente concreta), se repiten muchos motivos que hacen que podamos hablar de grupos homogéneos de personajes.

a) Los modelos masculinos. El héroe

Dentro del modelo masculino hay que hablar del personaje protagonista, que suele ser siempre modélico y ejemplar y que funciona, por tanto, como un auténtico héroe, aunque con los tintes habituales del galán de la comedia nueva, en el caso del teatro y, por influencia de esta, en la novela bizantina.

El tipo de héroe o galán prototípico es, como decimos, el que ofrecen las comedias y la novela intercalada en la *Noche IV*. La primera de las comedias se abre ofreciéndonos un tipo que es habitual en el teatro áureo: el villano. Fortunio se presenta en sayal, pero viviendo a solas en el monte, a modo de salvaje. Precisamente el salvaje es otro tipo recurrente en las comedias de Aguirre. Alejo y Felisardo aparecen caracterizados como salvajes, aunque este último no aparezca así vestido en escena, sino que sabremos de su vida perdida en los montes a través de su relato. El caso de Fortunio es similar al de Felisardo. A Fortunio lo observamos vestido de villano y en su hábitat: la escenografía del monte (*Engaño*, v. 1-24). Felisardo aparece en el séquito del Rey de Hungría y su vestimenta, aunque de criado, no da muestras aparentes de su pasado como salvaje (*Príncipe*, v. 836-927). Ambos representan esa corriente del teatro áureo de mostrar a un tipo muy cercano al salvaje en su estado natural, sin ningún tipo de idealización, dibujado como una fiera más de las que les rodean.⁴⁸ Pero para estos personajes, el modo de vida como villano o salvaje no es más que un disfraz que, por avatares del destino, les ha llevado a ocultar su auténtica personalidad real. El sayal, vestimenta típica del disfraz de villano, se opone en juego dramático a la banda, elemento fundamental para la anagnórisis de ambos personajes cuando se reencuentran con sus verdaderos

⁴⁸ Sobre la doble corriente de presentación del salvaje como fiera o como figura positiva, cercana al mito del “buen salvaje” versa el artículo de José Ángel Madrigal, “Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI”, *Revista de Literatura*, 47 (1985), pp. 65-90.

padres y revelan entonces su realeza⁴⁹ (*Engaño*, *Acot.* 454 y *Príncipe*, v. 699, 726 y *Acot.* 768). En cualquier caso, ambos intuyen su destino regio, pues en el monte también ejercen su poder y la naturaleza, siguiendo el tópico habitual, se rinde a sus pies:

FORTUNIO Ya a la falda llegué donde las fuentes
solemnizan sonoras mi llegada,
donde el león, con céfiros rugientes,
membrosa agobia al suelo la erizada
madeja, cuyas hebras refulgentes
la tierra visten de inquietud dorada,
teniendo majestuoso su cabello
sobre el nudoso orgullo de su cuello.
Ya las aves, batiendo en ansia suma
el aire, bajan a pisar el suelo,
rindiéndome obediencia con su pluma
y dándome soberbia con su vuelo.
Ya el lobo sale con caliente espuma
cuajando el bozo de visible hielo,
y a mis plantas, humilde y arrojado,
sañudo leño lo contempla el prado.

(*Engaño*, v. 33-48)

Sin embargo, la actitud de ambos personajes ante los infortunios de su infancia y juventud es diametralmente opuesta. Mientras Fortunio se dibuja como un soberbio que se corona de laurel y desprecia a su padre adoptivo por ser un villano (*Engaño*, v. 221-400), Felisardo acepta su destino con resignación y, a pesar de haber podido intuir su noble nacimiento, se siente orgulloso y feliz (de ahí la raíz de su nombre) de ser “hijo de un monte y de sus propias hazañas” (*Príncipe*, v. 926-927). Y es que subyace aquí, en oposición al villano Fortunio, el mito del “buen salvaje”, el que, en la naturaleza y las adversidades de su condición, aprende de la pobreza a ser humilde. Felisardo se ha instruido bien: se rinde a las plantas de su rey (*Príncipe*, v. 790) y no tiene mayor problema en volver a ocultar su estado para simular ser un vulgar jardinero, antes bien, reinterpreta con resignación su situación como un “volver a nacer” (*Príncipe*, v. 2114-2180).⁵⁰ Bien distinta es la actitud de

⁴⁹ El cambio de vestuario en un personaje indicaba también su cambio de rango social, como muy bien ha estudiado Varey (“La indumentaria en el teatro de Calderón” en *Cosmovisión y escenografía...*, *op. cit.*, pp. 263-272).

⁵⁰ Reminiscencia con la *Tragicomedia de Don Duardos*. Esta es la primera obra dramática en la que aparece un salvaje y es una de las fuentes que claramente está detrás del personaje de Felisardo. Para el seguimiento de la figura del salvaje en el teatro *vid.* Aurora Egido, “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra,

Fortunio,⁵¹ monstruo soberbio cual Polifemo, que, aun en su nobleza, es cruel (*Engaño*, v. 2480-2500), y parece no haber aprendido la humildad del estado enseñada por su padre adoptivo:

RAMIRO Acordaos del sayal,
 no queráis ser tan crüel.
FORTUNIO Nunca se pierde un laurel
 por haber pasado un mal.

(*Engaño*, v. 1353-1356)

La naturaleza salvaje se manifiesta como un modelo para aprender la sencillez y la humildad que impone la justicia poética en personajes altivos como el de Ricardo en la novela:

Estaba pues, a esta ocasión Ricardo tan confuso y cansado de buscar a Florinda por todo el lugar que no sabía qué poder hacer ni a dónde poder irse; pareciéndole que estaría por aquellos bosques retirada, montó en un caballo, dividiendo por diferentes partes sus criados para hacer todas las posibles diligencias, que a todas estas cosas obliga una pasión desenfrenada [...] Viéndose perdido, sin haber a qué lado volverse, se desmandó el caballo enfurecido al ímpetu furioso de la espuela y sacándolo de aquel bosque lo llevó inobediente al freno a un montecillo de donde, precipitado, lo arrojó a las floridas faldas de las altivas cumbres, y hallando encuentro con un risco su cabeza, quedó herido de ella gravemente sin poder levantarse del suelo ni dar al viento las lastimosas quejas a que le obligaba la herida, que es grande el daño cuando no puede quejarse una persona. ¡Qué buen ejemplar para los que intentan temeridades, para los que llevados de una imprudente pasión se arrojan a una vil hazaña y se aventuran a una difucu[l]tosa empresa! Pues siempre se ve que quien busca peligros en ellos perece.⁵² Estaba pues, Ricardo tendido en la tierra, arrojando un arroyo de sangre de su herida que, estendiéndose por las asperidades, teñía las piedras y daba color de nácar a las montuosas yerbas que producía la rústica maleza. Volvió a su acuerdo cuando conoció su culpa y atribuyó a castigo del cielo su desdicha, apesarado de su pasión lasciva. (p. 502)

1983, pp. 171-186 y Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona, Rilce, 1995.

⁵¹ La fuente seguida por Aguirre para la construcción del personaje de Fortunio es distinta a la de Felisardo, pues el primero es un villano que tiene en cierto modo un comportamiento salvaje, mientras que el segundo era en origen un salvaje que después pasa a la corte como criado. El modelo literario de Fortunio está en *El príncipe de los montes* de Montalbán y en *El príncipe villano* de Luis de Belmonte Bermúdez. Las similitudes en la trama son mayores con esta última, tal y como señala Hansen (*op. cit.*, p. 60).

⁵² “Quien busca el peligro perece en él” es un refrán popular muy conocido, puesto en boca de Sancho en la aventura de los batanes de la primera parte de *El Quijote* (Vid. José Coll y Vehí, *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874, pp. 39 y 232).

La lección de sencillez no ha sido así aprendida por Fortunio durante su infancia en la selva, de ahí que lleve con mala resignación el volver a su primitivo estado cuando debe volver a disfrazarse de villano.⁵³

FORTUNIO [...]
Ya que dejé el laurel de mi cabeza
cubriendo entre sayales mi nobleza,
salgo al bosque furioso,
midiendo el aire en plomo venenoso,
para que instancias graves
besen la tierra las altivas aves.

(*Engaño*, v. 2339-2344)

A pesar de todo, lo único positivo que Fortunio reconoce en villanos y salvajes es la pobreza:

FORTUNIO Con eso más me dijiste;
más como pobre le quiero,
 que quien vive con pobreza
con antigua calidad,
la misma necesidad
testifica su nobleza.

(*Engaño*, v. 203-208)

La figura del villano pobre y piadoso se identifica también con la del pastor, personaje habitual en las novelas áureas pero que tan solo aparece de soslayo en el *Riesgo del mar y de amar*:

[...] encontró un pastor a quien rogó le acompañara a Sevilla. Hízolo piadoso, que aún los villanos respetan la belleza, y habiéndole dicho el nombre de la calle, consiguió hallar su casa adonde con tremendas voces estaban sus criadas encerradas. Abrióles la puerta y pagándole galante al pastor su trabajo [...]. (p. 501)

⁵³ La soberbia de Fortunio representada a través de la coronación con el laurel está posiblemente tomada de la obra de Calderón *La gran Cenobia*: “El violento y soberbio Aureliano, que aparece en el arranque de la obra vestido de pieles, en lo intrincado de la montaña, es elegido César por el ejército y el vulgo, a instancias de los vaticinios de la sacerdotisa de Apolo [...]. Aureliano decide coronarse no en el palacio sino en la misma montaña: el texto pone de relieve esta elección que expresa por medio del espacio agreste, el esencial salvajismo y soberbia crueldad de protagonista.” (Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos...”, *op. cit.*, p. 93).

La pobreza es el nexo de enlace con Alejo, protagonista de la tercera comedia. Este, a diferencia de los anteriores,⁵⁴ parte de un estado de nobleza y decide, voluntariamente, hacerse salvaje para vivir más humildemente y cumplir con los designios divinos. Abandona su estado noble y a su mujer para vivir como eremita por los montes de Edesa y, más tarde, como mendigo a las puertas de su padre en Roma, lo que le sirve a Aguirre para hacer un nuevo alegato⁵⁵ a favor de las virtudes de la pobreza,⁵⁶ muy en la línea de las de Calderón⁵⁷ en *El gran teatro del mundo*:

ALEJO

Más estimo mi pobreza
que lo que tu amor me da,
 porque, si yo la he dejado
porque me daba pesar,
el que me la vuelve a dar
me causa el pesar doblado.
 Y así, poco logro adquiere
quien soborna y lisonjea
dando a quien rendir desea
aquello que menos quiere.
 Mormura el pobre impaciente
que Dios dél no se acordó,
pues a tantos bienes dio
y a él mendiguez solamente,
 y que con desigualdad
 distribuye la riqueza,
pues a unos da gran pobreza
y a otros gran prosperidad.
 Pero si el que rico ves
lo sobrado repartiera,
pobre en el mundo no hubiera,
luego igual con todos es.
 Y así, Dios a todos dio

⁵⁴ La fuente empleada también es muy distinta a las anteriores. Maneja hagiografías muy conocidas en la época, como la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine, y compilaciones sobre santos, como el *Flos sanctorum*, fuentes de inspiración de otras comedias dedicadas a este mismo santo como *La vida de San Alejo* de Agustín Moreto o la anónima de un jesuita *Comedia de San Alejo* [apud Apéndice IV-V de la obra de Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 512]. Para otras versiones sobre la vida de san Alejo véase la introducción a los textos castellanos en prosa de Carlos Alberto Vega (*op. cit.*, pp. 11-59).

⁵⁵ Los pobres son vistos en todas las comedias con caridad y una cierta simpatía, como revela Garapiña con su expresión de piedad “No le mates, que es pobrete” (*Engaño*, v. 2481).

⁵⁶ Recuérdese la importancia que da a este tema Matías de Aguirre en su otra obra: *Consuelo de pobres, remedio de ricos*.

⁵⁷ El tema de la pobreza también es una constante en Calderón. Una de sus obras más significativas al respecto lleva por título *El nuevo hospicio de pobres* (ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 1995). Véase A. Egido, “Visajes de la pobreza”, capítulo IX de su *De la mano de Artemia. Literatura emblemática, mnemotécnica y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta-Universidad Illes Balears, 2004.

riqueza con igualdad
y está la culpa y maldad
en quien no la repartió,
que aquel que fiel distribuye
la riqueza no dirá
con prudencia que él la da,
sino que la restituye.

Pues si estos repartidores
que puso Dios para dar,
ellos la quieren guardar
avarientos y traidores,
¡qué mucho que aquel dinero
atajado y detenido
haga falta al que ha nacido
pobrementemente su heredero!

Y así, pobres impacientes,
conocerán que el rigor
no está en el divino amor,
si no es en sus confidentes.

Pero si el pobre mirara
la merced que Dios le ha hecho,
quedaría satisfecho
y su pobreza estimara,
pues con el pobre mostró
muy constante amor en todo,
pues nace del mismo modo
que Jesucristo nació.

Y es obra en Dios natural
de su afecto y de su amor,
pues a un pobre pecador
lo hizo en el nacer su igual.

Yo tan rico me crié
como Alejo, y con regalo,
pero conocí lo malo
y así lo malo dejé.

Si Cristo con tal pesar
quiso en el mundo nacer,
¿qué hombre tan loco ha de haber
que no le quiera imitar?

Se vive así sin enfado,
sin la vana adulación,
sin codiciosa intención,
sin avariento cuidado,
porque el que llega a vivir
rico tiene más pesar,
pues es más pena el guardar
que lo ha sido el adquirir.

(Demonio, v. 1046-1115)

El pobre se identifica con el salvaje en la figura de Alejo, que supone un nuevo tratamiento de un tema muy presente en la literatura de los Siglos de Oro como es el del salvaje “vuelto a lo divino”⁵⁸ (*Demonio*, v. 1368-1371).

Contrasta con Alejo el personaje de Alejandro. Este, a pesar de su formación y de pasar calamidades y desdichas, no se conforma con su estado de pobreza, sino que su búsqueda es la del dinero para alcanzar el estatus social que le permita el casamiento final ventajoso con Florinda:

Alejandro, el cual, habiendo pasado los bulliciosos años de la niñez en el estudioso empleo de las humanas letras, quiso los floridos de la juventud pasarlos en la ceguera de amorosas pasiones. Adornaba a sus años la parte de lo entendido, lo importante de valiente, lo dichoso de noble, pero a tantos lucimientos que le granjeaban lauros de bizarro, el borrón miserable de la pobreza⁵⁹ se ponía solicitándole nombre de encogido -¿pero a quién no retira la pobreza? [...] llegó a desembarcar a la gran ciudad de Lisboa en donde por lo galante, cuerdo y valeroso, consiguió estar muy bien admitido con lo más noble de aquella ciudad. Aquí pasó muchos días ayudado de una letra que trujo desde Valencia, pues habiendo vendido en Zaragoza un pedazo de hacienda que tenía, llegó a tocar seis mil ducados de plata en Valencia con que en Lisboa se lucía prudente y ganaba créditos (pp. 473-482)

Alejo en cambio culmina el peregrinaje de su vida como pobre, viviendo de la limosna. En este sentido es la antítesis clara de la soberbia de los otros héroes. Es el “penitente santo” (*Demonio*, v. 1499), paradigma de la humildad, pues sabe acatar la voluntad paterna en lo que atañe a las cuestiones sociales del casamiento. Sin embargo, por encima de todo, reconoce y se somete a los designios divinos sin, por ello, considerarse santo, de ahí que, siguiendo el dogma evangélico, se mantenga oculto para mayor humildad y glorificación a Dios, lo que explica muy gráficamente con la imagen de la pobreza como borrón a su nobleza:

ALEJO [...]

⁵⁸ Para estas cuestiones del “salvaje a lo divino” *vid.* Aurora Egido, “El vestido de salvaje...”, *op. cit.*

⁵⁹ Repetida referencia a la pobreza calificada nuevamente como “borrón”, imagen muy repetida por Aguirre en distintos contextos como se puede ver en el parlamento de Alejo que se ofrece a continuación.

Es la pobreza un borrón
del hombre, que, aunque presuma
de noble, la negra pluma
le quita la presunción,
como un pintor que pinta
un rostro con gran desvelo
y al ir a pintar el pelo,
le borra el rostro la tinta,
y aunque lucido pedía
su alabanza y su blasón,
ya con el negro borrón
perdió lo que merecía.

Y aún el sol que tanto sube
por esferas de zafir
viene tal vez a sentir
la oposición de una nube,
pues entre pardas alfombras
le hace la nube tal guerra
que dando sombra a la tierra
quita a los hombres las sombras,
pues con ser tal su poder
y tan fulgentes sus rayos,
entre tan fuertes desmayos
nunca se ha podido ver.

Pues ¿qué admiras de no hallar
a Alejo por esta tierra,
si le hace una nube guerra
y lo pretende ocultar?

Pues si un rostro con un pelo
no se ve en blanco arrebol,
si con una nube el sol
no se conoce en el cielo,
¿qué mucho que pobre, Alejos,
sol entre pardas alfombras,
sea retrato con sombras,
sea pintura con lejos?

Y así, para más laurel,
ahora os quiero advertir
que antes él ha de morir
que lo conozcáis a él.

(Demonio, v. 1128-1167)

El santo es la sublimación del modelo heroico a través de la humildad y la pobreza absolutas. Se configura el personaje a partir de la vida de Cristo. Como Él, alejado del mundo romano en el que se ubica la obra, se convierte en un salvaje penitente que huye al desierto donde es reiteradamente tentado por el demonio

(*Demonio*, v. 1360 y ss.); como Cristo, cumple la voluntad de su padre en la tierra y de Dios, aunque ello suponga pasar por un auténtico calvario, como es vivir en una pobreza tal que causa espanto (*Demonio*, v. 1036). Realiza milagros, como su aparición de cuerpo presente (*Demonio*, *Acot.* 1670), pero se niega a ser aclamado por la gente y a ser reconocido hasta que llegue la hora que Dios tenga dispuesta (*Demonio*, v. 1500-1525). El calvario de su peregrinaje desde el desierto hasta Roma en la más absoluta pobreza termina cuando se aparta al jardín con Mollete después de haber sido tentado y llora, a pesar de la compañía, en soledad sus males, a modo de oración en el huerto. Y, por último, su revelación final como hijo de Eufemiano se realiza en el momento de la muerte, al igual que Cristo al morir se da a conocer definitivamente como Hijo de Dios. Del mismo modo, su posterior ascensión a los cielos (*Demonio*, v. 2299- *Acot.* 2309) es imagen de la del Mesías.

El héroe cristiano se impone como figura entre los otros protagonistas.⁶⁰ Al igual que ellos, se manifiesta también con sus debilidades, incluso las más humanas como su enamoramiento y matrimonio con Aldora. Es amante fiel que guarda con prudencia las leyes del honor y que incluso se presenta “vestido de ronda” (*Demonio*, *Acot.* 650), pero su heroicidad está “vuelta a lo divino”. Los otros protagonistas son “héroes de amor”. Su aparición es la habitual del galán de comedias:

Es llamado «galán» el personaje masculino que se diferencia, por su juventud, de los viejos, o *barbas*, y por su nobleza de los criados. [...] en la Comedia Nueva algunas inflexiones pueden afectar a la tipología de las *dramatis personae*, actualizándose el personaje-tipo del galán en santo (en la comedia hagiográfica), o en héroe (en la tragedia) [...]. Es recurrente en el galán su plena y entera dedicación al amor, rasgo que comparte con la dama, así como su juventud, linaje y belleza. [...] será héroe aquel galán capaz de reconvertir la posición de desventaja inicial en supremacía asociada con un amor correspondido: su trayectoria, aun en comedias ligeras, se asemeja a

⁶⁰ La importancia del comportamiento cristiano se aprecia también en el personaje de Leonardo, quien no olvida la confesión al morir: “A los tremendos suspiros de Leonardo acudió un clérigo llamado del juez para su remedio y confesolo sin moverlo del suelo, dándole en él los sacramentos que pedía su necesidad.” (p. 478)

una carrera de obstáculos para llegar a la felicidad, generalmente expresada en un matrimonio libremente aceptado.⁶¹

Esta definición se aplica a la perfección a los tipos de galanes que “vestidos de ronda”⁶² pululan por todas las comedias y por la novela intercalada. En concreto es característico el personaje de Fernando, paradigma del amante cortés y generoso (*Industria*, v. 780-790), que llega a enfermar de amor *hereos* por causa de los celos (*Industria*, v. 1797 y ss.), pero que, con su gran ingenio e industria,⁶³ sabe llevar a buen puerto su amor, hasta la culminación en el matrimonio. Es el caso de los personajes de Alejandro y Leonardo en la novela. Ambos padecen los sufrimientos del amor y los celos y protagonizan escenas de ronda nocturna que bien podrían estar sacadas de las comedia de capa y espada:

[...] tenía Alejandro intentos de agasajar a Laura con una música, pero le atajaba la cortedad de su hacienda, que no sufría gastos de galanteos. Tenía éste un deudo muy rico que, a no tener un hijo mayorazgo de su hacienda, entraría Alejandro a gozarla sin disputa alguna, al cual declaró su ánimo y le pidió favor para aquella empresa. No se negó a lo que le pedía y así, viéndose ya Alejandro con poder para esto, quiso ponerlo por ejecución, fiando su secreto a la quietud y soledad de las sombras. [...] Estaba Leonardo acompañado de una tropa de valientes que le cortejaban aquella noche para pasar por todo lance, que amigos que de noche acompañan con título de valientes enemigos son grandes, pues los peligros buscan y huyen en ellos. [...] Leonardo⁶⁴ comenzó a encenderse de cólera y rabia por mirar que Alejandro era el favorecido, pues cuando a tocar se llega, ya está el amor adelante. (p. 476)

No son héroes según la definición clásica de la tragedia, sino de la comedia nueva. Su heroicidad no radica en un final desgraciado, sino en las duras pruebas que tienen que sufrir y en las que tienen que emplear su sabiduría, ingenio,

⁶¹ Christophe Couderc, “Galán” en *DCSO*. Remite básicamente para la definición de galán a *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985.

⁶² En las comedias de capa y espada, los frecuentes enredos nocturnos se indicaban mediante la aparición de personajes masculinos con “la capa negra que se lleva de noche, el sombrero calado sobre el rostro y las máscaras que llevan hombres y mujeres [...]” (J. E. Varey, “La indumentaria...”, *op. cit.*, p. 265).

⁶³ Es el paradigma del galán ingenioso, como demuestra en las situaciones de peligro de deshonor ante el Conde (cfr. *Industria*, v. 221 y ss y 1016 y ss.).

⁶⁴ Se revela aquí el personaje de Leonardo como caballero prudente aunque siempre presto a la batalla.

prudencia y valentía⁶⁵ para conseguir a la persona amada. Son héroes, además, porque su comportamiento es ejemplar, ya sea como amantes, como hijos o como amigos fieles.⁶⁶ En este sentido son imprescindibles para el desarrollo de la acción dramática de toda comedia nueva los otros modelos masculinos que rodean al personaje o al galán-héroe y que vamos a ver a continuación.

Su heroicidad proviene en primer lugar de su estirpe, de ahí que sea fundamental en escena el personaje del padre, que es siempre un “viejo con el pelo blanco” (*Príncipe*, v. 1383) que está ya en el ocaso de su vida, como se caracteriza a los Reyes de Francia y Grecia (*Príncipe*, *Acot.* 687 y v. 1359). Como ancianos han aprendido de sus errores en el “libro de la vida”, y de ahí que se muestren arrepentidos de la falta de sabiduría que les arrojó a cometer actos imprudentes de abandono de un hijo movidos por el infortunio o por engañosos presagios astrológicos.⁶⁷ La vejez es sinónimo de prudencia,⁶⁸ como demuestra el personaje de Marín, quien, aún siendo padre adoptivo, refrena la soberbia de Fortunio y le inculca los valores de la humildad, la sencillez y el atemperamiento de las pasiones, por lo que será recompensado por el auténtico padre (*Engaño*, v. 3370 y ss.). Su prudencia les hace además ser los garantes del honor de sus hijas⁶⁹ y se perfilarán como nobles de espíritu en el sacrificio y la preocupación por sus hijos, caso de Don Juan (*Industria*, v. 616 y ss.) y, sobre todo, de Eufemiano, padre de Alejo (*Demonio*, v. 730 y ss.).

⁶⁵ Son, como Fortunio, valientes guerreros, como demuestran en la lucha en el campo de batalla (*Engaño*, v. 3338) o en la lid individual con el rival, pues, como Felisardo, siempre tienen pronta la espada para su defensa o la de su dama (*Príncipe*, v. 2717-2718), al igual que sucedía con el personaje de Leonardo en la novela (*vid. supra* nota anterior).

⁶⁶ Así se ejemplifica también con dos personajes de la novela. Leonardo sabe ser prudente y rodearse de buenas amistades: “Había ya salido de la cárcel porque a la ocasión estaba el duque de Medina Sidonia en Lisboa, a quien Leonardo conocía de Madrid, y, valiéndose de su amparo, consiguió la libertad para vengarse de su enemigo” (p. 491). También Ricardo, caballero rico, liberal sabe mostrar su astucia y servirse de sus amistades para deshacerse de sus rivales en amores: “Ricardo, hijo de un gran señor de Sevilla, en un alazán brioso por la calle donde Florinda vivía y, levantando los ojos, la admiró por hermosa y la deseó por rara. Procuró informarse quién era y luego comenzó a solicitarla con grandes agasajos pero con mucho secreto. [...] Enamorado estaba Ricardo en tanto extremo que, viendo que no bastaban sus diligencias y mirando que no aprovechaban sus ofertas ni eran admitidas sus dádivas, se determinó negociar con violencia lo que había de ser con voluntad cariñosa, que quien tiene poder y dinero todo lo acomete y en todo es aplaudido. [...] Dispuso, pues, Ricardo con unos amigos suyos que se llevasen aquella noche a Leonardo a una casa de entretenimiento” (p. 500).

⁶⁷ El referente paterno en los casos de los Reyes de Francia y Grecia es el de Basilio, padre de Segismundo, figura analizada por A. Parker en *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁶⁸ Recuérdese *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián* de Aurora Egido (*op. cit.*).

⁶⁹ Así el padre de Laura en la novela aunque apenas aparecen esbozados sus rasgos psicológicos más significativos (se dibuja como un personaje plano dispuesto a salvaguardar el honor de su hija).

Los personajes de los que se rodea el protagonista (caso aparte del gracioso, que analizaremos en el apartado dedicado a los criados) contribuyen también a destacar los rasgos que determinan su heroicidad. Los llamados amigos de Fortunio y Fernando, Rodrigo y el Conde, siguen los mismos pasos del héroe. Ambos son galanes que sienten un amor honesto y fiel por su dama (Teodora e Isabel) y saben guardar ante todo los preceptos del honor. El Conde se presenta como colérico perseguidor de su hermana y su amante infiel para castigar las deshonras (*Industria*, v. 1003), y Rodrigo, cuando se cree ejecutor de la muerte de Ramiro, acepta con obediencia el justo castigo a pesar de su inocencia (*Engaño*, v. 2290). Además ambos participan de los valores del honor y de la heroicidad, pues se muestran valientes combatientes, tanto en la lucha colectiva como en la personal (*Engaño*, v. 1720 y ss. e *Industria*, v. 1625-1635). La cuarta comedia ofrece una peculiaridad al presentar al mismo personaje como amigo y rival a la vez: el Rey de Hungría. Felisardo y él comparten los mismos valores, pero su pretensión por el trono de Francia y por Feruarda les hace enfrentarse en algunos momentos la comedia, aunque finalmente triunfa la nobleza y amistad entre ellos. Para contrarrestar la ausencia de un antagonista “puro”, cuyas acciones intrigantes y problemáticas sean castigadas, Aguirre introduce esta figura del rival de manera indirecta, esto es, no lo observamos sobre el escenario sino que se dibuja a través de la narración⁷⁰ del Rey de Grecia: es el válido traidor que, con disimulo, supo aprovecharse de su amistad para deshonrarlo y del que desconocemos su destino final:

REY GRECIA

[...]

Catorce años, pues, estuve
 en el lecho sin que hallase
 vasallo seguro el alma
 para poder revelarle
 tu morada, escarmentado
 de aquel mal privado infame
 que alevoso reveló
 secreto tan importante,
 que hay hombres tan cautelosos
 en este mundo, que hacen
 con las verdades engaños
 y traición con las lealtades.

⁷⁰ En esta obra otro de los personajes que no aparece, pero cuya presencia en la acción dramática a través de la narración de Feruarda es fundamental para dar un toque de verosimilitud a la comedia de magia, es el difunto maestro que enseñó a leer y escribir (y posiblemente otras artes) a Feruarda y Celinda (*Príncipe*, v. 1596-1603).

En lo tocante a la configuración del héroe a través de los que le rodean, el caso de Alejo resulta especial. Su santidad le hace poseer también unas cualidades excepcionales como héroe, de ahí que no necesite rodearse de personajes similares para acentuar sus rasgos. Su heroicidad se manifiesta en la predominancia sobre los rivales. En el caso de su aspecto como amante modélico y fiel de Aldora, su contrincante es otro galán, Teodoro, que se mueve por venganza y, herido por los celos, llega incluso a intentar perpetrar una violación, impedida de modo milagroso y con aparición incluida del santo protagonista, que consigue su conversión definitiva y su feliz casamiento con Clarinda. El gran antagonista y coprotagonista de la tercera de las comedias es el Demonio. El demonio era un personaje muy frecuente en el teatro áureo, especialmente en las comedias de santos y de magia.⁷¹ Su presencia en escena permite las más efectistas apariencias (junto con los ángeles) pero, además, supone una fuerza extrema que se opone a la virtud del santo protegido por Dios y que le tienta durante la obra para hacer flaquear sus fuerzas y sus valores morales. Su actuación, por tanto, constituye el nudo central de la trama de la tercera de las comedias. Su ingenio y sabiduría (la cual posee por su vejez, pues así se le suele caracterizar) están puestos al servicio del mal y ello le hace ser “embustero, chismero y enredador” (*Demonio*, v. 385-387). Sus embelecos se producen siempre a través de engaños: engaño visual (toma la apariencia de Eufemiano, de Aldora, de ángel bueno y se disfraza de galán)⁷² y por el oído (embelesando con su falsa palabrería e imitando voces como la de Aldora en los versos 812 y siguientes). No resulta, sin embargo, un personaje temible, sino más bien ridículo. Todos sus intentos de seducción del héroe para atraerlo hacia el mal se ven frustrados: bien por su torpeza al tomar otras apariencias, que hace que enseguida los demás sospechen que es él disfrazado (*Demonio*, v. 361-362); bien por intercesión divina (la mayor parte de las ocasiones, incluida su derrota final). Es ridículo hasta en su vestimenta de galán (*Demonio*, *Acot.* 1248), pues ante la menor

⁷¹ Es habitual su presencia en las obras de Calderón, como *El mágico prodigioso*. Es fundamental el estudio sobre las apariciones demoníacas en el teatro calderoniano de Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.

⁷² *El mágico prodigioso* muestra al personaje del demonio en la misma apariencia de galán. El transformismo del demonio era frecuente y así lo señala J. E. Varey en su artículo “The Use of Costume in Some Plays of Calderón” en *Calderón and the Baroque Tradition*, Kurt Levy (ed.), Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 117-118.

dificultad sale huyendo, lo que lo aleja del patrón valeroso de los galanes. En cualquier caso, la figura del Demonio se aproxima mucho a la de los otros rivales antagonistas del héroe. El personaje más perfilado es el de Don Diego. Es mucho más vengativo, celoso y colérico que otros como Ramiro. Representa la eterna figura del Don Juan que persigue a todas las damas por el mero placer de la conquista y del vencimiento del rival (es el motor de todos los celos, tanto del Conde como de Fernando, que constituyen el núcleo central de la trama). Consigue, a diferencia del Demonio, embaucar y engañar, aunque en un ejercicio de justicia poética, termine asesinado, castigado así por su imprudencia y su “arrogancia loca” (*Industria*, v. 2878). Es el eterno seductor también por la vista (se hace pasar por el Conde) y por la palabra, con cuyo manejo magistral embelesa y consigue incluso la benevolencia de las damas engañadas, caso de Aurora (*Industria*, v. 2220 y ss.) e Isabel (*Industria*, v. 2729-2732). Este es precisamente el nexo de unión entre los dos personajes “demoníacos” mejor contruidos de las comedias.⁷³ Posiblemente Don Diego se acerque más a la idea mefistofélica del personaje con una entereza mucho más digna y con una vis menos cómica o ridícula que el propio Demonio que se pasea sobre la escena de estas comedias.

También se difuminan los protagonistas y antagonistas en la novela intercalada. El comienzo del triángulo amoroso Laura-Alejandro-Leonardo se complica con la introducción de Florinda, enamorada de Alejandro, y de Ricardo, a su vez enamorado de Florinda. Si bien Leonardo (como Florinda en el caso de los personajes femeninos) se dibuja como el rival antagonista, sus desventuras y naufragios en busca de venganza⁷⁴ provocan una especie de redención en el personaje que finalmente termina siendo también héroe, como Alejandro, culminando en el final feliz de casamientos ventajosos propio de la novela bizantina:

Viose Alejandro con más de cuatro mil ducados de renta desta herencia con la letra de Florinda de treinta mil de propiedad, con que celebró en Zaragoza sus bodas con grandes ostentaciones y fiestas, allanando con

⁷³ El aspecto demoníaco de todo Don Juan seductor ha sido puesto en relevancia por Aurora Egido en su artículo “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, *Cuadernos de teatro clásico*, 2 (1988), pp. 37-54.

⁷⁴ “A pocas razones que le dijo le pareció a Leonardo embarcarse con tan rica dama y gozarla por vengarse de Alejandro, que le usurpara cautelosamente la suya. Y así, engañada la infelice Florinda, comenzó a navegar el ruidoso elemento [...]” (p. 482)

todos los pasados sucesos. [...] Al tiempo, pues, que se daba fina a tan regocijados entretenimientos, llegaron a su patria Laura y Leonardo con próspera fortuna y, restituyendo al monasterio a Laura, apesarado de su acción, pidió después facultad al prelado para sacarla, supuesto que su voluntad no era profesar en la religión. Con estos rendimientos consiguió alcanzarla por esposa, habiendo llegado a sus manos la hacienda de su padre que, junta con la de Leonardo, pudieron igualar las grandezas de Alejandro. (pp. 508-509)

b) Damas

A pesar de la marcada línea misógina que Aguirre impone en la cuestión tocante a los personajes femeninos estos tienen una importancia destacada en toda la *Navidad*. Cualidades como “cruel, tirana, falsa” (*Engaño*, v. 1168), “hechicera” (*Industria*, v. 764), “aleve e inhumana” (*Industria*, v. 851), interesada y pedigüeña (*Industria*, v. 190-200), alcahueta (*Industria*, v. 899) o voluble (*Demonio*, v. 1928-1929) se predicán de casi todo el elenco de féminas que forman parte de las *dramatis personae* de las comedias y de los personajes femeninos de la novela. Estas, sin embargo, son tratadas con mayor benevolencia por su condición de nobles.

Las damas Lisanda, Aminta, Diabella y Aurora del relato marco son personajes similares a las damas de la novela intercalada en la *Noche IV*. De estos personajes se describe con mayor atención a la dama Florinda que se esboza desde su primera aparición como modelo de la mujer perfecta:

Florinda, en quien concurrían las partes de entendida, rica, noble y hermosa, que cualquiera de ellas podía mover al más tibio caballero. [...] de las más ilustres de Lisboa, y que estaba debajo la tutela de un tío suyo ya muy anciano porque su padre estaba virrey en las Indias muchos días había. (p. 482)

Sometida a las leyes de la honra muestra, sin embargo, carácter y determinación para romper las normas establecidas en lo tocante al tema amoroso, pues permanece hasta el final como una amante fiel y entregada:

Florinda, amante y cariñosa, estaba esperando los brazos de su querido dueño [...] cuando conoció Florinda que no era Alejandro con quien

navegaba y al instante, indignada y colérica, se irritó con Leonardo fieramente (p. 499).

No obstante, a pesar de destacar sus cualidades siempre queda patente su inferioridad al hombre, según se revela en la descripción de Laura, la protagonista del *Riesgo del mar y de amar*:

Laura, dama en quien competía lo hermoso con lo entendido, lo bello con lo prudente, solicitando, como acostumbra, no estar estas partes unidas en un sujeto; pero pasada su competencia, haciendo excepción de generales reglas a Laura, se sosegó en su hermosura, prudencia entendida, entendimiento prudente. No le faltaba a ésta lo rico, aunque la nobleza no la ilustraba con iguales lucimientos que a Alejandro. [...] Mal dije y diré en darle título de prudente, pues se lo he dado ya de deseosa. [...] al paso que crecían las solicitudes de Alejandro, abrasaban el pecho de Laura los deseos de comunicarle, pero en sus pensamientos juzgaba imposible el logro de su esperanza; eso aumentaba más sus ardores, que para que una mujer desee con eficacia una cosa no es menester más de que la juzgue difícil o la contemple imposible. [...] la mujer que agrada, siendo dama, hablando al gusto del galán, enfadará, siendo esposa, obrando a disgusto del marido. (pp. 474-475)

Cualquier atisbo de alabanza por atributos como la fortaleza vienen a confirmar, en propia boca de la dama, su empeñamiento y su rigor extremo y cruel: “al fin la mujer, que es lo más/ pues no hay cosa más valiente/ que el rigor de una mujer/ cuando mucha razón tiene” (*Industria*, v. 1620-1624).

Como amantes nobles, las damas son igual de firmes que los galanes (*Industria*, v. 2586 o *Demonio*, v. 145-150), aunque se las tilde de volubles y de incitadoras a los celos (*Industria*, v. 1150-1152). Las protagonistas de las comedias se presentan en su mayoría como tiranas y crueles porque siguen el patrón de la *belle dans sans merci* que ya impusiera la poesía trovadoresca y toda la tradición del amor cortés. Las reminiscencias de estos modelos son evidentes, pues incluso reciben, como *midons*, apelativos en masculino (“tirano” en *Industria*, v. 1405). Precisamente de ahí se deriva que la dama pueda ser valiente, arrojada e intrépida a la hora de defender su honor. En las cuestiones tocantes al honor y la honra hay que tener en cuenta que son ellas las portadoras por lo que siempre deben estar sometidas a la voluntad del hombre, de ahí que se destaque su arrojo incluso cuando

se saltan las normas establecidas, como le sucede a Laura cuando huye de la clausura en la que ha sido recluida por salvaguardar su honor vestida de hombre y ayudada por su amante Leonardo: “Dejando, pues, el sagrado traje, se vistió Laura con varoniles galas y aquella misma mañana, encubiertos de la noche, partieron de Zaragoza y no se detuvieron sino en el forzoso reposo hasta llegar a Madrid” (p. 481).

Cual las grandes heroínas de la tradición romana, prefieren la muerte al deshonor (así Aldora prefiere el suicidio a la vergüenza en *Demonio*, v. 1639-1642). Su astucia las conduce a arreglárselas siempre para saltarse las normas sociales, como las que las impedían salir de casa, con tal de eludir un casamiento no deseado. En estos momentos es donde personajes como el de Florinda muestran su mayor arrojo:

Abrió una ventana y pareciéndole fácil el saltar por ella, se arrojó valiente por librarse de aquel riesgo, que el que se determina todo lo juzga fácil. Cayó a un jardín dilatado desta misma casa sin hacer algún daño ni haber conocido ningún dolor en su cuerpo. Levantose de la caída animosa y, siguiendo una larga calle del jardín, llegó a encontrar con una puerta que, corriendo un hierro, la miró abierta para escaparse del peligro. Halló una estrecha senda, a su parecer camino de ganado, y corriendo errante y confusa por ella, [...] se determinó a una ocasión que solo mujer de su arrojo podía acometerla. Tomó todo el dinero que tenía y, celosa que Laura gozase de los brazos de Alejandro, se fue al puerto sin decir su intento a las criadas, en donde, hallando embarcación para Valencia, se metió en un vaso desesperada, con ánimos de llegar a Zaragoza para vengarse de Alejandro. (p. 502)

Saltarse las imposiciones del honor y la honra es también lo que justifica la presencia en las cuatro comedias de damas que salen de noche ocultas bajo el manto⁷⁵ para lograr el matrimonio con su enamorado. Esta elusión de las normas sociales ha propiciado que algunos investigadores pongan de relieve como característica del teatro áureo un cierto feminismo:

[...] cuando su honor está en peligro, o cuando las fuerzas imperiosas del amor lo exigen, la heroína se lanza a la aventura. Impelida por la

⁷⁵ Las tapadas tienen una importancia destacada en el relato marco (se las satiriza en varios poemas y se describe una de las estancias destinadas a ellas en el palacio) pero sobre todo eran figuras tópicas de la comedia nueva: “The black cloak worn at night, the hat pulled down over the face, the wearing of mask by men and women, the mantillas and cloaks of the actresses- all these are necessary adjuncts to the plots that turn so often on the misleading nature of appearances.” (J.E. Varey, “The Use of Costume...”, *op. cit.*, p. 111). Véase también la nota al verso 138 de *La industria contra el peligro*.

situación a engañar, burlar, enredar, la dama llega entonces a atropellar las leyes del feminil recato para convertirse en un personaje hiperactivo, de identidad cambiante, hasta que merced a sus iniciativas se consiga el desenlace armonioso. Este último punto ha dado pie a interpretaciones que tienden a ver en la comedia la expresión de una forma de feminismo y la reivindicación de la libertad para la mujer, en una época en que el teatro constituía una válvula de escape y el lugar donde proyectar los fantasmas colectivos de una sociedad autoritaria y patriarcal.⁷⁶

Bien es cierto que las mujeres rompen en el teatro algunas de las convenciones sociales imperantes, pero solo aparentemente. Así Aldora se presenta como mujer heroica que viaja a lejanos países en busca de su esposo, pero lo hace acompañada de Eufemiano y, cuando se queda sola, se le busca la protección de Teodoro. Otras como Clara o Clarinda en la primera y tercera comedia también se lanzan al mundo dispuestas a reparar su honor y no dudan incluso en entrar en el campo de batalla, pero lo hacen vestidas de hombre, pues la valentía y el arrojo son cualidades masculinas que se alaban solo en aquellas que, como Clarinda, nacieron “varoniles mujeres”⁷⁷ (*Demonio*, v. 1398). De ahí que se dé una importancia destacada a las mujeres que visten de hombre⁷⁸ y deben demostrar su valentía en las más variadas hazañas para salvaguardar su honor o conseguir a su amado. El ejemplo más significativo lo encontramos en el personaje de Laura de la novela cuando toma la identidad de Celio desde su huida del convento:

Dejando, pues, el sagrado traje, se vistió Laura con varoniles galas [...] vieron venir un hermoso mancebo que, fiado a la inconstancia de una rota tabla que por ventura le había prevenido su estrella, llegó a tierra y adorándola con alivio grande de su fatiga, descansó en ella, mas viendo que le cogía la noche en parte que no podía anhelar su comodidad, se levantó ligero y se fue llegando a la quinta de Florinda porque no vio por allí otra población más cerca ni de más comodidad para su reposo. [...] poniendo por excusa su cansancio, para ir a retirarse a alguna posada. Fuese, pues, Alejandro a la primera que tuvo en Lisboa, donde le dieron el

⁷⁶ Cristophe Couderc, “Dama” en *DCSO*, p. 104.

⁷⁷ La misma expresión de “varoniles mujeres” es utilizada por Gracián en *El Político*: “Reinan comúnmente en este sexo las pasiones de tal modo, que no dejan lugar al consejo, a la espera, a la prudencia [...]. Pero la que, por su corregido natural, salió sabia y prudente lo fue con extremo y, ordinariamente, las muy varoniles fueron muy prudentes.” (*Obras completas, op. cit.*, p. 96).

⁷⁸ Vid. Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

	saber de nuestra nobleza, pero la tuya no quiero la sepas hasta que goces la libertad que te ofrezco.	
CELINDA	(Aunque no quieras, podrá saberlo mi estudio presto.)	<i>Aparte</i>
	Siéntate pues, a estudiar.	
FERUARDA	No estés en pie mientras leo.	

*Corriose una cortina y sentose Feruarda en la silla que estaba arrimada al dosel y
Celinda en la otra de al lado, y, volviendo las hojas del libro, dijo*

(Príncipe, v. 57- Acot. 67)

Estas son, sin duda, sabias mujeres (al igual que las protagonistas del relato marco), pero su sabiduría está al servicio del mal; son hechiceras que ponen todo su interés en la práctica de la nigromancia y de las ciencias ocultas y demoníacas. La apariencia de ruptura con las concepciones sobre la necesidad de educación y capacidad para la ciencia no dejan de ser, precisamente, simples apariencias y Aguirre deja muy claro en el trasfondo de la obra la misoginia que le caracteriza. La mujer está cercana al demonio (recuérdese que la aparición del Demonio como diablo súcubo tomando la apariencia de Aldora) y a las artes oscuras. Incluso cuando se alaba a las damas por su virtud extraordinaria o por sus cualidades, se las sitúa en un plano sobrenatural y extraordinario. Así el personaje de Aldora se presenta como una piadosa inmaculada de pureza virginal (*Demonio*, v. 1691) protegida por el mismo cielo y parangonable en la tierra con la Virgen, mujer “bendita entre las mujeres” a la que Aguirre da un relieve principal al hacerla aparecer sobre el tablado, algo poco frecuente en las comedias del Siglo de Oro. Lo usual es que las mujeres modélicas tengan los atributos de divinidades paganas: Aurora es como una Venus que emerge del Ebro (*Industria*, v. 385-395) y Feruarda posee la misma beldad que la propia diosa de la belleza que también irrumpe en escena. Ninfas y sibilas⁸² hacen el coro a las mujeres que cantan y lloran sus penas de amor en un jardín o que se preocupan por el devenir. Las cualidades dignas de elogio de las

⁸² Aunque las damas modélicas de Aguirre se asemejen a ninfas y sibilas, éstas también aparecen en escena. Las sibilas, junto con las musas o las ninfas, aparecen ligadas a la poesía como inspiradoras del quehacer lírico y así cobran especial relevancia en el Parnaso. Su presencia se equipara a la de otros seres celestiales de la tradición cristiana como los ángeles de *Cómo se engaña el demonio* pues “las sibilas y sus oráculos fueron muy pronto acomodados por el cristianismo primitivo como certificación incuestionable de los misterios de la Redención [...]. Las alusiones a las sibilas que recogieron en sus obras los Santos Padres les garantizaron con su autoridad una prolongada pervivencia a lo largo de los siglos.” (José Enrique Laplana, “Las sibilas en el Parnaso” en su introducción a la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía, p. CLXVIII).

mujeres son consideradas sólo cuando se las muestra en un plano diverso, cual objetos divinos dignos de veneración.

En cualquier caso, el hecho de situarlas en primera línea, ora como objeto de alabanza, ora, las más veces, como motivo de crítica destructiva que ahonda en los tópicos, las convierte en protagonistas primordiales, mucho más activas, si cabe, que la mayoría de los personajes masculinos.

c) Criados

Bajo este epígrafe se engloba a estos personajes tanto femeninos como masculinos que tienen gran importancia secundando siempre a los caballeros y las damas. Dentro de este grupo hay que destacar, por su papel destacado en la intriga teatral y en el entramado de la novela, a las criadas y a un tipo especial de criado creado por la comedia nueva: el gracioso.

Empezando por las primeras hay que hacer notar su relevancia para la constitución de la acción dramática. Acompañan de noche, ocultas bajo un velo, a sus señoras, esconden a los pretendientes en cuartos contiguos, olvidan la puerta de la casa abierta y dejan caer la luz en el momento más inoportuno creando una confusión que suele acabar en pelea. Además de por la comicidad, por su inclusión en el juego de triángulos amorosos a imitación de las señoras, por su cobardía e instinto de supervivencia (vale decir, las cualidades propias del gracioso y otros criados como después veremos), las criadas constituyen un motor básico en la intriga porque acentúan muchas de esas cualidades. El caso más significativo, por su papel fundamental, es el de la criada Julia⁸³ de *La industria contra el peligro*.

Julia es el prototipo de la criada intrigante de la que tanto se sirve la comedia nueva. Se presenta como “alcahueta fingida” (*Industria*, v. 899), ayudando al perverso Don Diego a seducir a su señora Aurora, aun a sabiendas de que ésta ama incondicionalmente a Fernando (*Industria*, v. 291). Es una alcahueta de modelo celestinesco. Aurora sabe que tiene interés especial por Don Diego (*Industria*, v.

⁸³ Es una de las criadas más activas dentro de la comedia de capa y espada y por ello la tomo como modelo de lo que podría ser aplicable a las otras criadas como Lucrecia, Porcia, Celia o Inés y Julia, que son las mismas, o al menos se nombran igual, en las dos primeras comedias.

1185) y se enfada de su empecinamiento, pero ésta insiste y la embauca y confunde, seduciéndola a través de la palabra (*Industria*, v. 1190 y ss.). Su oficio es claramente el de celestina que engaña por el oído⁸⁴ y mediante objetos como la carta o el doble retrato, y así lo advierte, por si queda algún resquicio de duda, al público:

JULIA

(Ya ven, señores, mi vicio
de tercera bien fundado,
no dirán de mi cuidado
que no cumplo con mi oficio,
pero Aurora enamorada
vive y se muestra crüel.)

(*Industria*, v. 1206-1211)

Es la alcahueta, “tercera en amores” que sale victoriosa en el engaño y la seducción de su ama, a la que casi hace perder el juicio (*Industria*, v. 1235). Sus tretas no están exentas de un cierto toque demoníaco por la facilidad con la que “troca el deseo” de Aurora a través de los objetos que funcionan como vehículos para la *filocaptio*. Además, parece tener visiones como bruja del futuro de Don Diego, al que confirma que sólo se casará con su ama si “la suerte o la muerte no lo impiden” (*Industria*, v. 1519-1522); y, claro está, por justicia poética, Don Diego debe morir. Es fingida, astuta y su único móvil es el dinero, el diamante con el que es recompensada por su oficio de tercera (*Industria*, v. 1167 y 1515-1521). No duda incluso en traicionar a Don Diego ante el temor de ser descubierta. Encarna el mismo modelo de criadas “terceras en amores”- alcahuetas de la novela que por dinero se muestran siempre “fáciles”⁸⁵ y dispuestas a traicionar a sus señoras:

una criada de Laura para que le diese cuenta de su amor, a quien redujo a su dictamen con una sortija de preciosas piedras -que tienen ganancia las criadas con la perdición de sus señoras-.[...] A la respuesta obligaba la sobornada criada a Laura, instando solícita y consejera a que admitiese aquel galanteo -que malo es cuando se hacen consejeros los criados-. Acometíale por una parte a Laura su

⁸⁴ La seducción y el engaño por el oído era atributo femenino. La seducción por la música y por la palabra estaban en estrecha relación. La imagen de la sirena, encarnación de los encantos femeninos y de la música mundana, funcionaba muy bien en el teatro barroco para ejemplificar la seducción a través del oído, como explica Aurora Egido en el artículo “Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón” en *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca*, José Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 103-129.

⁸⁵ Las criadas, al tener una vida menos cómoda son aún más débiles pues como afirma Aguirre en la novela “cúan fácilmente se vence una mujer que está atormentada de pesares” (p. 480).

afición, embestíale por otra cada instante la servil compañera -que poco le faltaba para ser vil-, y viéndose acosada y rendida, le envió favorable la resolución [...] Para poner esto en ejecución podréis subir por una galería del procurador deste convento que sale a nuestras vistas y por allí podréis entrar, pues, estando este hombre a la presente ocasión ausente de Zaragoza, será fácil vencer una mujer sirviente que tiene en su casa para que, no maliciando nuestro intento, os deje subir a ese puesto, y yo estaré esperando vuestra venida cuidadosa y en todo me tendréis a vuestro afecto rendida y a vuestra voluntad obligada. (pp. 474-475)

La común torpeza de las criadas, que en las comedias dejan caer la luz en el momento más inoportuno, se ejemplifica de modo brillante en el personaje de la criada Julia: pide disculpas por el descuido cuando intencionadamente tira al suelo la vela para que en la oscuridad pueda huir Don Diego, que se encuentra escondido por ella en la casa de su señora (*Industria*, v. 627-630).

Julia muestra la dilogía entre prudencia e ingenio. Su “ardid siempre el desempeño/ de estos lances [le] asegura” (*Industria*, v. 1108-1109), pero su astucia está puesta al servicio del mal, de ahí que finalmente se muestre imprudente (*Industria*, v. 2568), ciega por el dinero, y fría y cruel en amores, en los que también aplica su astucia para el mal, para causar los celos en Cascabel y para mostrarse, como todas las mujeres, “mudable” en lo que atañe a cuestiones de amor (*Industria*, v. 2587-2590). A pesar de todo, termina arrepintiéndose y felizmente emparejada con el gracioso (*Industria*, v. 2939-2940).

El gracioso es el compañero inseparable del galán y no se puede entender el uno sin el otro en el contexto de la comedia nueva.⁸⁶ Varios son los nombres con que se designa a este personaje en toda la tradición de la comedia nueva: loco, truhán, bufón o figura del “donaire”,⁸⁷ términos todos ellos aplicables a los cuatro graciosos de Aguirre: Garapiña, Cascabel, Mollete y Remolino. Como “locos” y “bufones” (*Príncipe*, v. 2659) son tratados con desprecio por sus señores cuando

⁸⁶ Vid. María Aranda, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995.

⁸⁷ Son los campos léxicos habituales para la figura del bufón o el gracioso. Vid. Francisco Ruiz Ramón, “El bufón en la tragedia calderoniana” en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano*. Cambridge, 1994, Hans Flasche (coord.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1985, pp. 103-104.

reprenden sus continuos chistes y burlas (caso de *Engaño*, v. 1369 o 2226 o *Industria*, v. 543-554).

Como características esenciales del gracioso hay que poner de relieve las ya destacadas por estudiosos como Juana de José Prades o Montesinos.⁸⁸ Para comenzar, el gracioso, por antonomasia, es el motor fundamental de la comicidad de la obra. Ya desde su nombre, que da pie a la realización de numerosos chistes jugando con su doble significado⁸⁹, el fiel compañero de su amo se burla de éste, apostillando con refranes a sus intervenciones (*Industria*, v. 1389), o parodiando burlescamente su cortejo amoroso:

CELINDA	(¡Oh, si este fuera mi amante!)	<i>Aparte</i>
FELISARDO	¡Lance crüel! ¡Triste suerte!	
CELINDA	Rey, monarca, dueño mío.	
REMOLINO	Regia mona, gato, duende.	
CELINDA	(Sin duda es él, que el criado me da señal evidente en las chanzas que acostumbra.)	
FELISARDO	(Corazón, a vivir vuelve.)	<i>Aparte</i>
	¡Calla, necio! Ninfa hermosa...	
REMOLINO	¡Calla, loco! Niña sierpe...	
CELINDA	Seguidme, señor, seguidme.	
FELISARDO	Bella deidad, siguirete.	
REMOLINO	Bella de edad, yo no quiero. Síguela tú si te atreves.	
FELISARDO	Iré a morir en tus manos, si es que en tus manos hay muerte.	
REMOLINO	Yo habré de entrar, que es peor quedarme obscuro y sin gente.	

(*Príncipe*, v. 1214-1259)

La mayoría de las veces la parodia de la relación de su amo se realiza de modo indirecto, viendo actuar al gracioso con la criada de la dama a la que pretende, y con el juego de triángulos amorosos entre otros criados. Es el caso de la rivalidad

⁸⁸ J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la «Comedia Nueva» en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963 y José F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega" en *Estudios sobre Lope*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 3-70. Para una bibliografía exhaustiva sobre la figura del gracioso véase el artículo de María Luisa Lobato, "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro" en *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170.

⁸⁹ Véase para Garapiña *Engaño*, v. 1659-1670; para Cascabel y el juego con su falta de silencio y su imprudencia (similar a la del Clarín de *La vida es sueño*) (*Industria*, v. 1830 y 1896); y Remolino y su invocación a un santo cuyos atributos son el remo y el lino (*Príncipe*, v. 1233).

entre Garapiña y Paritoque por el amor de Julia e Inés; la de Cascabel y Leonido por las criadas del mismo nombre, o la de Mollete y Arnesto por Lucrecia y Porcia, exceptuando la de Remolino, que no encuentra otro igual con quien rivalizar por el amor de Laurencia y que queda finalmente sin emparejar.

El juego de imitación de los criados, tanto en el cortejo amoroso como en la valentía y rivalidad con sus antagonistas, da mucho juego escénico:

INÉS ¿Por qué me venís siguiendo,
Paritoque, todo el día?
PARITOQUE Porque tú, Inés, eres mía.
INÉS Yo te estoy aborreciendo.
PARITOQUE Inés, siempre te has mostrado
tirana con quien te adora [...]
INÉS [...] La cortesía
donde están damas se debe.
PARITOQUE Es verdad, mas vuestro ahínco
es el tener cuatro o cinco
galanes.
INÉS ¿Cómo se atreve
tu lengua hablar descortés?
PARITOQUE Ea, no grites, por Dios,
que si no cuatro, son dos,
y si no cinco, son tres.

Sale Garapiña al paño con un papel

GARAPIÑA (Este papel me ha pedido
mi amo que lo llevara
a casa de doña Clara
y a ver a Inés he venido.

Escóndele

Y le escondo y entro aquí
porque no sospechen mal.)
¡Oh traidora, oh desleal,
tú te acordarás de mí!

Sale afuera

INÉS (Nunca a su dama le avisa
quien se muestra enamorado.)
GARAPIÑA Inés, ¿por qué te has mudado?
Por ir limpia de camisa.
Él váyase de aquí luego
que si no con esta mano

todo, de lo cómico. El cuadro más característico es el que, a modo de sainete en medio de la comedia de santo, presenta el escarmiento mutuo que se dan Arnesto, disfrazado de fantasma, y Mollete, vestido de mujer, en medio de la oscuridad (*Demonio*, *Acot.* 2113 y ss.).

El disfraz del gracioso es fundamental para la comicidad. El caso que acabamos de ver es claro, pues así como era frecuente que sobre la escena apareciese una mujer en hábito de hombre, el bufón vestido de mujer causaba la sorpresa y arrancaba la sonrisa de un público menos acostumbrado a estos transformismos.⁹⁰

La figura del donaire no es un personaje plano sino que está mucho más desarrollado y estructurado que los otros criados. En otras ocasiones tiene visos de grandeza e incluso se muestra prudente, demostrando un mayor conocimiento de la vida, siguiendo el modelo del “espejo de príncipes” y de la tradición cuentística de *El Conde Lucanor*, con las moralizaciones a su señor mediante la inserción de cuentos (*Industria*, v. 415-453 y 694-740) y consejos, algunas veces aplaudidos y agradecidos por el amo, que confiesa cómo el gracioso “grandemente ha discurrido” (*Industria*, v. 744). Pero, a pesar de estos atisbos de “elevación”⁹¹ del gracioso, lo que encontramos en este personaje como rasgos primordiales de su personalidad son el egoísmo y el sentido práctico de la vida. Su único afán es sobrevivir y tener asegurado el alimento y un momento al día para dormir:

GARAPIÑA Ah, señor, ¿a dónde has ido?
Gracias a Dios que te veo.
¿Has cogido mucha caza?
Porque ya las tripas tengo
bien vacías para el caso.

(*Engaño*, v. 2397-2400)

MOLLETE Como yo hiciera moneda,
no dudo que yo la haría.
¿Queréis vos, por vida vuestra,
darme algún poco de pan?,
porque ha un mes que en mí no entra
más sustento que los aires,

⁹⁰ Vid. Juan Manuel Rozas, “La técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, III (1980), pp. 191-202.

⁹¹ Se manifiestan también a través del lenguaje. Por un momento el gracioso abandona su modo de hablar coloquial lleno de diminutivos, refranes y expresiones hechas para iniciar un soliloquio al más puro estilo gongorino, como el de Mollete que comienza con el clamor al “Tosco peñasco, montaña dura...” (*Demonio*, v. 1184-1197).

ALEJO ni más manjar que las yerbas.
(Mas si la vista no miente
este es Mollete. ¡Que pueda
disimular este gozo!)
Tener qué darte quisiera
pero nada llevo agora.

MOLLETE Pues es cosa muy pequeña
para el hambre que yo tengo.
(*Demonio*, v. 1231-1244)

Es incapaz de guardar un secreto (*Engaño*, v. 2919-2920) y, con dinero de por medio, siempre está disponible para hacer las veces de alcahueta (*Demonio*, v. 28-32). De la misma manera se muestran los criados de la novela, aunque con un papel muy secundario y mucho menos destacado que los criados de las comedias. De hecho, una diferencia fundamental entre las comedias y la novela es la ausencia en esta última de un personaje equiparable al gracioso del teatro. Los criados en la novela ejercen igualmente de terceros en amores y no dudan en acompañar a su señor en las más atrevidas empresas, pero ninguno se individualiza ni alcanza rango comparable a los graciosos:

Leonardo ya quería ir a la quinta, porque ya se mormuraba que Alejandro estaba retirado con Florinda -que lo que anda por manos de criados presto se descubre-. [...] Enamorado estaba Ricardo en tanto extremo que, viendo que no bastaban sus diligencias y mirando que no aprovechaban sus ofertas ni eran admitidas sus dádivas, se determinó negociar con violencia [...].Comunicó su intento con dos criados suyos, de quien más se fiaba, y ellos juzgaron la acción muy debida y ofrecieron ayudarle en la empresa, que no aconsejan bien juventudes lozanas. Dispuso, pues, Ricardo con unos amigos suyos que se llevasen aquella noche a Leonardo a una casa de entretenimiento y, viéndose ya libre de aquel estorbo, mandó prevenir una carroza con seis caballos, y con los dos criados y dos lacayos que tenía briosos se fue a la casa de Florinda. (pp. 490-500)

La falsa bravuconería, aderezada con la manifiesta cobardía de los criados, su osadía para decir siempre lo que piensa hasta de las damas nobles (*Demonio*, v. 25), sus chistes, las más de las veces inoportunos, y su implicación en otro triángulo amoroso entre criados convierten al gracioso en el complemento antagónico perfecto del galán:

[...] aunque supuestamente ignorante, su habla popular está cargada

de alusiones cultas y retruécanos de gran agudeza literaria. Su lealtad al amo, aunque siempre quejumbrosa por incómoda, no concuerda lógicamente con su egoísmo práctico. Éste se nota en los deseos de satisfacer sus necesidades físicas de comer y dormir [...] y en su interés por beneficiarse materialmente por encima de los ideales del amor o de la honra que los nobles proclaman. Y aunque recibe insultos de tonto [...] su astucia práctica lo lleva a servir de consejero señalándole al amo, ciego en su idealismo, las implicaciones inmediatas de alguna situación. [...] Como contraste vulgar del amo, el gracioso a su vez busca contacto con la criada de la dama, pero no por pasión amorosa sino por afán de lograr su propia comodidad y por consciente necesidad de cumplir con un convencional paralelismo dramático. [...] El apego cómico de estos personajes bajos a una existencia físico-económica desinfla del todo la sublimidad de los ideales de los nobles con un efecto risible de ironía.⁹²

Ironía y distanciamiento hay en su función como puente entre los personajes elevados de la comedia y el público. Sus continuas reflexiones metateatrales (*Príncipe*, v. 2460-2481) suelen apostillar la acción dramática o recapitular las complejas tramas de enredo (*Engaño*, v. 1401 y ss. o *Demonio*, v. 2350-2375), dirigiéndose siempre al auditorio,⁹³ al que manifiesta muchos de sus pensamientos en aparte (*Engaño*, v. 1877) y del que, como maestro de ceremonias, se despide, apelando a su benevolencia, mientras pide el aplauso que pone punto y final a la comedia de “título repetido” (*Engaño*, v. 2472).

⁹² Susana Hernández Araico, “Gracioso” en *DCSO*, p. 161.

⁹³ Vid. Leavitt, “The gracioso takes the audience into his confidence”, *Bulletin of the Comediantes*, VII (1975), pp. 27-29.

5) ESTUDIO DEL TEATRO

5.1) En torno a los géneros

Las cuatro comedias incluidas en la *Navidad de Zaragoza* de Matías de Aguirre nos permiten analizar el fenómeno del espectáculo teatral en todas sus facetas, tanto las que atañen a la representación como al texto mismo. El punto de partida para el estudio ha de ser el análisis de cada uno de los géneros o subgéneros a los que se adscriben cada una de las obras. La denominación de estas como comedia se justifica por varias razones. En primer lugar, porque así se introducen justo antes del *dramatis personae*, como “comedia nueva titulada...”. En segundo lugar, porque un análisis más detallado a la luz de la preceptiva lopesca de la comedia nueva, corrobora que, en efecto, estamos ante piezas que responden al nuevo modo de hacer comedias. La adscripción de los textos dramáticos a la preceptiva del *Arte nuevo de hacer comedias* se aprecia fundamentalmente en la configuración de las unidades de tiempo, espacio y acción, y por la mezcla de temas y elementos trágicos y cómicos.

Las comedias se estructuran en tres actos en los que no se respeta la regla de las tres unidades que luego impusieron los clasicistas neoclásicos. La unidad de tiempo es variable. Las dos primeras comedias se desarrollan en el transcurrir de diversos días, desde el amanecer al anochecer. Sin embargo, las jornadas o actos no se corresponden con el periodo circadiano debido a que, como tendremos ocasión de señalar, el abuso del anochecer con fines dramáticos hace que se multiplique el ciclo de los días. La tercera comedia muestra un abanico temporal mucho más amplio, pues transcurren periodos muy extensos, de años, entre las jornadas segunda y tercera. La cuarta y última comedia oscila entre lo que se supone que son unos días en las jornadas primera y segunda y un espacio indeterminado¹ mucho más amplio en la tercera. Sin olvidar que el espacio depende también del tipo de comedia, de igual modo hay que destacar en este aspecto una diferencia notable entre las dos primeras comedias y las dos últimas. La primera transcurre en Italia, entre un palacio y un monte cercano a Florencia, según lo sabemos por las batallas que transcurren en el

¹ El tiempo indeterminado dota a la comedia de un halo de intemporalidad que funciona muy bien para la recreación del ambiente mágico.

monte entre esa ciudad y Milán (*Engaño*, v. 481). *La industria contra el peligro* es urbana por excelencia y demuestra el localismo del que tanto gusta Aguirre: la acción se sitúa en Zaragoza, en la calle del Coso, donde se ubican las casas de Aurora e Isabel, y en el interior de las viviendas (*Industria*, v. 215). *Cómo se engaña el demonio* vuelve a trasladarnos a Italia, concretamente a Roma, donde transcurren las jornadas primera y tercera, mientras que la segunda nos transporta hasta los lejanos montes y desiertos que rodean la ciudad de Edesa (*Demonio*, v. 924). *El príncipe de su estrella* es la más variada en lo que a movimiento espacial se refiere. Los continuos viajes “voladores” a lomo de caballos alados o grifos nos llevan desde el palacio situado en un bosque cercano a Atenas (*Príncipe*, v. 1434), a París, lugar de nacimiento de Felisardo (*Príncipe*, v. 1028) en la jornada primera; después se alude a Alemania, a las orillas de Danubio, donde van todos siguiendo al Rey de Hungría (*Príncipe*, v. 1156), hasta que regresan nuevamente a Grecia, al palacio ateniense en el que transcurre la jornada tercera (*Príncipe*, v. 1941). Las cuatro comedias intentan seguir las recomendaciones de Lope en su *Arte nuevo* donde no somete la regla de tiempo y lugar a una unidad fija pero recomienda que “pase el menos tiempo que pueda”, esto es, que los cambios de tiempo y lugar queden siempre “dentro de la verosimilitud”,² aunque un asunto como el de *El príncipe de su estrella* se aparte bastante de tal pretensión.

La unidad de acción se presenta con el matiz habitual de la comedia nueva. En todas las comedias de la *Navidad* encontramos una acción dual, por un lado la principal, la de los personajes nobles y, por otro, la secundaria, protagonizada por los triángulos amorosos de los criados. Sin embargo, la convivencia de estas dos tramas no implica ruptura de la unidad de acción, pues tanto la principal como la secundaria se encuentran perfectamente integradas, sin que la una suponga menoscabo de la otra:

En ese “mirar a un mismo blanco” está la unidad temática o de intención que liga a los elementos más dispersos de la acción sin que se deje sentir su dispersión, o mejor, dicho, dejando que su misma dispersión material contribuya a resaltar por contraste la unidad moral del conjunto. Estamos ante un nuevo ideal de belleza, el barroco, que halla mayor goce estético en llegar a la unidad y al

² Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 93.

orden a través de la multiplicidad y del aparente desorden que por medio de la simplicidad y claridad de las obras clásicas; en un equilibrio inestable mas que estable.³

La acción secundaria sirve, en palabras de Diego Marín⁴, para “diversificar la trama y a la vez ilustrar el tema central”, así como para “mostrarnos algún aspecto distinto de la misma realidad que la intriga principal, la cual no puede entenderse en su plenitud ideológica, como experiencia universal, sino en conjunción con los elementos subordinados”. Esta dualidad en la acción está apuntada con una cierta ironía en *Cómo se engaña el demonio*, donde la acción principal de la comedia de santo, basada en la leyenda hagiográfica, se mezcla con los habituales enredos de amor y engaño más propios de las comedias de capa y espada. La conjunción de estas dos acciones y de la historia y la literatura⁵ ahonda aún más en la dualidad que se armoniza en una unidad de acción conjunta.

Pero si hay algo fundamental como rasgo básico definitorio de la comedia nueva es la conjunción de “lo trágico y lo cómico mezclado”⁶ y en este sentido las comedias de Aguirre bien pueden definirse como tales. El final siempre es feliz y los pasajes más dramáticos alternan con otros llenos de comicidad, pero sin menoscabo de otros elementos propios de la tragedia que están bien presentes en todas las obras, fundamentalmente en el desarrollo de los temas principales, como se verá en el apartado dedicado al análisis de los mismos. El honor y su venganza, el sufrimiento amoroso, la presencia del destino frente al libre albedrío o la representación de la muerte en escena son motivos que no podían faltar en ninguna tragedia al modo que se dictaba desde la preceptiva de cuño aristotélico. Los términos que constituían la esencia trágica aparecen habitualmente en uno de los modelos dramáticos más cercanamente seguidos por Aguirre, Calderón, cuya base y fundamento de lo trágico ha estudiado Navarro González:

³ Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto-México D.F., University of Toronto Press-Ediciones de Andrea, 1958, p. 21.

⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵ La historia o leyenda hagiográfica se convierte en poesía y se vierte sobre el molde de la comedia nueva, dando como resultado el engarce de varias tramas en una única acción bien construida, así como la integración de la historia real con la “historia ficticia” o literaria que se lleva a escena: “Una acción única, pues, pero expuesto a lo barroco, de una manera doble y compleja, como ante un espejo, estableciendo unas dualidades: lo particular y lo general, lo práctico y lo teórico, lo dramatizable histórico y lo directamente historiable: la intrahistoria y la historia.” (Rozas, *op. cit.*, p. 93).

⁶ Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 174, *apud* Rozas, *op. cit.*, p. 73.

Fragores bélicos, en efecto, invaden los cotidianos o grandiosos escenarios calderonianos de calles y casas, mares y montes, selvas y jardines, grutas y palacios, cielos y abismos. [...] Esta tormentosa lucha de poderosos contrarios es supuesto básico sobre el que descansa la coexistencia humana [...]. Los magnánimos y frenéticos héroes calderonianos saben que es en su propio interior donde ha de ganarse o perderse el tremendo e inevitable combate de la vida [...].⁷

La lucha entre el destino, fijado por los astros y las normas sociales, y el libre albedrío sume a los personajes de Aguirre, como a los de Calderón, en un *bellum intestinum* de lo más trágico, que tiene también su reflejo simbólico en las luchas y batallas exteriores que se representan o a las que se alude en escena. Los personajes, incluso en las comedias menos trágicas *a priori*, como las urbanas, se mueven en una lucha por la realización de su voluntad frente a los impedimentos puestos desde fuera. Un debate entre pasiones que hace que su estado mude desde la felicidad a la desgracia o viceversa, a modo de la peripecia de la tragedia griega, definida por el Pinciano como “mudanza súbita de una cosa en el estado contrario al que antes era”⁸. Peripecias propiamente dichas encontramos en casi todas las comedias en las que se produce un cambio inesperado (la súbita oscuridad, la aparición de un personaje o animal sobrenatural o el desencadenamiento de una tormenta que da lugar a un naufragio). Y junto a la peripecia, va ligada la anagnórisis, un término trágico por excelencia pero que posee una significación mucho más amplia que el simple reconocimiento de un personaje, generalmente el padre que se reencuentra con su hijo.⁹

La *anagnórisis*, que no solamente entendemos como el reconocer un objeto o una persona, sino especialmente de un equívoco intelectual, de algo interno [...]. La *hamartía* o equívoco está estrechamente ligada a la *anagnórisis* sin la cual no tiene razón lógica de ser, y al revés: el hablar de *hamartía* presupone lógicamente que en un

⁷ Alberto Navarro González, “Lo trágico en Calderón” en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg, 1981*, Hans Flasche (coord.), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983, pp. 25-27.

⁸ *Apud* Alfredo Hermenegildo, “Estudio de la tragedia y sus elementos según la preceptiva renacentista española” en *La tragedia en el Renacimiento Español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 55.

⁹ La anagnórisis propiamente dicha la encontramos en el reencuentro de Fortunio con el Duque de Florencia (*Engaño*, v. 664), en el reconocimiento de Alejo por su esposa y padre Eufemiano una vez muerto (*Demonio*, v. 2434) o el desvelamiento de la paternidad del Rey de Grecia a su hija Feruarda y del noble origen de Celinda (*Príncipe*, v. 1384-1535).

momento determinado ésta sea reconocida, y el hablar de *anagnórisis* presupone la agnición de algo, aquí de un equívoco.¹⁰

En este sentido, los pequeños enredos con las tapadas o el reconocimiento *a posteriori* de las acciones engañosas, una vez el artífice es hallado muerto, como dicta la justicia poética, son otro tipo de *anagnórisis* en las que se fundamentan las comedias. Vemos, por tanto, cómo dos términos provenientes de la tragedia van de la mano en la constitución de la acción dramática de la comedia nueva, pues, para Newels, “la *anagnórisis* y la *peripecia* son esencialmente las partes de la acción que introducen estos elementos de sorpresa y maravilla, que contribuyen a su vez a excitar el terror y la compasión [misión aristotélica de la tragedia que persigue la *catarsis*]”.¹¹

Lo maravilloso y sorprendente puede venir de situaciones trágicas que incitan a la compasión y al terror, como la nigromancia, la aparición del demonio o de la Virgen o la visión de la muerte en escena.¹² Todos estos elementos, incluido el de la contemplación de cadáveres sobre el tablado,¹³ están presentes en las obras dramáticas que nos ocupan. No obstante, también la maravilla y la sorpresa pueden ir encadenadas a una acción cómica¹⁴ que arranque el aplauso del público, “este público apasionado, trágico y quejoso, y a la vez resignado, divertido y alegre, que, amante de lo fastuoso y de lo bello, gustaría ver poéticamente magnificados y transfigurados sus propios estados de ánimo”.¹⁵

Y es que esta mezcla que tanto gustaba al público barroco era la esencia de la comedia nueva, definida precisamente como “tragicomedia”. Los elementos trágicos

¹⁰ Alfonso de Toro, “Observaciones para una definición de los términos ‘Tragoedia’, ‘Comoedia’ y ‘Tragicomedia’ en los dramas de honor de Calderón” en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermánico*. Cambridge, 1984, Hans Flasche (coord.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag GMBH, 1985, p. 21.

¹¹ Margaret Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974, p. 122.

¹² Sobre la función de la muerte en escena y los modos maravillosos con función catártica, *vid.* Christiane Faliu-Lacourt, “Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 49-61.

¹³ La muerte solo se representa en escena en el drama de honor más cercano a la tragedia: Ramiro es herido y allí mismo queda muerto con el rostro ensangrentado y casi irreconocible (*Engaño*, v. 2238-2250). El resto de los personajes que mueren (Don Diego y Alejo) no permanecen en el momento de la muerte delante de los espectadores, sino que salen de escena (herido y por su propio pie como Don Diego, o mediante una elevación en la que sube y vuelve a bajar Alejo) y retornan a ella ya difuntos.

¹⁴ Como ejemplo de esto mismo recuérdese la aparición espectacular en medio de las tormentas del grifo que se lleva al gracioso, aunque no al infierno como él cree.

¹⁵ Navarro González, *op. cit.*, pp. 37-38.

conviven con los propiamente cómicos siguiendo la distinción que establece el Pinciano a partir de los términos caracterizadores dados por las autoridades de la Antigüedad:

- 1) «La tragedia ha de tener personas graves [o sea, de elevado rango], y la comedia, comunes [o sea, de origen humilde y características típicas más bien que individuales].»
- 2) «La tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no.»
- 3) «La tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia, no.»
- 4) «En la tragedia, quietos principios y turbados fines; la comedia, al contrario.»
- 5) «En la tragedia se enseña la vida que se debe huir, y en la comedia, la que se debe seguir.»
- 6) «La tragedia se funda en historia, y la comedia, es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna.»
- 7) «La tragedia quiere y demanda estilo alto, y la comedia, baxo.»¹⁶

Las cuatro comedias podrían clasificarse, según esta definición, en algunos pasajes como tragedias y en otros como comedias. Lo que sucede es que nos estamos moviendo en los mismos debates teóricos suscitados a partir del nacimiento de la comedia nueva entorno al problema de la existencia o no en España de una auténtica tragedia o de una “tragedia a la española”. Este asunto plantea numerosas cuestiones que han sido ampliamente debatidas por los críticos hasta fechas recientes. Primeramente hemos de tener en cuenta que en la España del Renacimiento es posible encontrar una serie de obras que se conciben en el ámbito de la tragedia clásica. Como señala Maria Grazia Profeti:¹⁷

Un interesante y bien conocido fenómeno se sitúa en los cimientos del teatro áureo español: hacia finales del siglo XVI una amplia serie de dramaturgos se empeñan en el cultivo de la tragedia: Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Diego López de Castro, Miguel de Cervantes, Gabriel Lobo Lasso de La Vega. Como se sabe, la producción trágica de finales del siglo XVI ha sido analizada sea en relación a los distintos públicos a los que se dirige, sea distinguiendo varios tipos de tragedia (tragedia de finalidad didáctica, pedagógica, tragedia inscrita en la tradición de la corte, tragedia de horror, etc.) [...]

¹⁶ *Apud* Newels, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷ Maria Grazia Profeti, “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa” en V.V.A.A., *Tragedia, Comedia y Canon, III Congreso Internacional de teoría del teatro, Theatralia III*, Jesús G. Maestro (ed.), Universidad de Vigo, 2000, p. 99.

El cultivo de esta tragedia coincide, sin embargo, con el triunfo de la comedia nueva en los corrales valencianos, como señala Frolidi: “Este proceso, que tiene su desarrollo en los años que siguen a 1575, ha sido estudiado por la crítica como un repentino despertar de intereses, sobre todo hacia el género trágico, en el que resonaba aún la solemnidad de la épica; casi una violenta oposición al género cómico popular”.¹⁸ Para el crítico este tipo de tragedias fueron unos simples experimentos y no se puede hablar de la existencia como tal de una “tragedia española”.¹⁹ Frente a esta opinión encontramos a Hermenegildo, quien defiende la identidad de una tragedia española, perfectamente fechable e inventariable. En ese cultivo de la tragedia “los autores españoles, a pesar de tener como modelo la teoría clásica, en sus vertientes fundamentales de horacianismo y aristotelismo, supeditaron su aplicación a la finalidad de crear una tragedia nacional para un público y unas circunstancias culturales concretas, lo cual implicó en la práctica un notable alejamiento de la ortodoxia de los clásicos”.²⁰

En definitiva, tras unos intentos de cultivo de la tragedia en términos aristotélicos, se produce el denominado por Mercedes Blanco como “eclipse de la tragedia como género moderno”.²¹ Los elementos fundamentales de esa tragedia al estilo español basada en el modelo aristotélico fueron asimilados por la comedia nueva, género tragicómico por excelencia en el que se asumieron todos los principios definitorios de la tragedia y la comedia antiguas.

¹⁸ Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 133.

¹⁹ Vid. R. Frolidi, “La tradición trágica española y los tratadistas del XVIII”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 133-154.

²⁰ Luis Sánchez Laílla, *La “Nueva Idea de la Tragedia Antigua” de González de Salas. Edición y Estudio*, microfichas, Zaragoza, Presas Universitarias de Zaragoza, 1999, p. 594. El estado de la cuestión sobre la tragedia práctica se incluye en la introducción a la publicación de la obra de Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, editada por Luis Sánchez Laílla en Kassel, Reichenberger, 2003, pp. 435-444.

²¹ M. Blanco, “De la tragedia a la comedia trágica”, en *Teatro español del Siglo de Oro, Studia Hispanica*, 7, 1998, pp. 38-60.

5.1.1) *El engaño en el vestido: entre el drama de honor y la comedia palatina*

De todos los elementos trágicos señalados en el epígrafe precedente, sin duda la comedia nueva de Aguirre que más los aglutina es la primera. El conflicto que plantea es el del destino-libre albedrío de Fortunio y las cuestiones de honor y honra ante las relaciones amorosas. Además es la más truculenta, pues es la única en la que la escenificación de la muerte se produce directamente sobre el tablado y no tras la cortina del vestuario para conseguir así una conmoción mayor en el espectador. El público aprendería de modo moralizante, a través de esta realización de la justicia poética, en qué terminan los engaños y seducciones, por la vista o el oído, los cuales, como demostrará también la tercera comedia, son traídos o inspirados por el demonio.

Fortunio, asemejando a Segismundo, encarna el conflicto de un noble condenado a vivir como villano hasta su anagnórisis, la posterior venganza por el honor y la búsqueda desesperada de su amada Clara hasta el reencuentro final. Este tipo de dramas, como los de Lope o Calderón, en el que los elementos trágicos (peripecias y anagnórisis) están supeditados al devenir de los conflictos de honor y honra han sido tradicionalmente considerados como dramas de honor o tragedias, aplicando este último término con todas las peculiaridades que en España tiene el hablar de género trágico tras el triunfo de la comedia nueva.²²

En estos dramas se ofrece una función simbólica de los espacios dramáticos. Generalmente encontramos un funcionamiento binario de los lugares en los que tiene lugar la acción dramática que son, como ha estudiado Déodat-Kessedjian,²³ la transición de un espacio exterior amplio, como es el monte, a un espacio interior (generalmente la casa de los padres), y viceversa. El monte es el espacio para el desarrollo del conflicto interior de los personajes y el interior de la casa (palacio o venta, en el caso de esta comedia) es el lugar en el que se pierde el honor y en el que se repara. Dado que el protagonista es un noble, es de suponer que las escenas de

²² Precisamente Aguirre habla de “dulce tragedia” (p. 114) en el sentido de la “tragedia a la manera española”, cuando concluye la representación de la comedia en el transcurso del relato en el que se insertan los materiales de la miscelánea.

²³ Marie-Françoise Déodat-Kessedjian Lemso, “Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, p. 199 y ss.

interior muestren las estancias de un palacio. La importancia de la situación espacial de la trama es fundamental, pues algunos investigadores han preferido, basándose en premisas escenográficas, denominar este tipo de dramas de honor como comedias palatinas.

La comedia palatina vendría a ser pariente muy cercana de la comedia urbana o de capa y espada, pues las dos poseen los mismos elementos escénicos. La mayor parte de la trama transcurre en espacios interiores, ya sea una casa noble en un marco urbano, ya sean las estancias de un palacio o castillo. El argumento, el enredo y los conflictos de honor son idénticos en ambos subgéneros. La distinción es, en algunos casos, bastante sutil. En mi opinión es demasiado arriesgado atribuir el tipo de historia que sucede en una comedia a uno u otro de estos dos géneros fundamentándose tan solo en lo tocante a la escenificación y escenografía, sin restarle a estos elementos la importancia primordial que tienen en la configuración dramática. En el fondo, hablar de comedia urbana o comedia palatina es, como señala César Oliva, utilizar términos equivalentes:

Estamos tratando de la comedia palatina, que Lope escribe con prodigalidad, y que, en su vertiente escenotécnica, poco tiene que ver con la que se hacía en los peculiares y reales sitios mencionados. Un tipo de comedia cuyo ambiente es situado justo en el lugar que exige la acción, y que maneja los diez espacios escénicos generales que describe este catálogo:

- a) calle o plaza (puede ser puerto);
- b) aposento o sala de la casa;
- c) aposento de palacio;
- d) igual, pero de posada (indica lugar de paso o alojamiento circunstancial, que puede ser escondite);
- e) igual, pero de prisión;
- f) jardín de casa o palacio;
- g) iglesia (interior o exterior)
- h) monte, en sus variables con rampa y sin rampa: bosque, riscos, sendas...;
- i) campo (variable del anterior, pero referido a un lugar menos abrupto);
- j) camino (reforzado por el vestuario, que indica lugar de donde pasar a otro).²⁴

²⁴ César Oliva, “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega” en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 17.

Todos estos espacios, a excepción de la iglesia, forman parte de la escenografía de *El engaño en el vestido*, pero también de la tercera y la cuarta comedias, que son, respectivamente, una comedia de santo y otra de magia. Tampoco hay una ruptura en lo que a espacio escénico se refiere con *La industria contra el peligro*. La diferencia más llamativa quizá sea que en esta la escenografía del monte no tiene cabida: la acción dramática tiene un desarrollo plenamente urbano similar al de comedias como *El galán de la Membrilla* en las que “la calle sirve como espacio estratégico por donde discurrir personajes, pero no como referente costumbrista [...]. La casa de la protagonista, como en tantas otras comedias lopescas, se erige en centro neurálgico de la acción”²⁵.

Estableciendo una relación entre el contenido de las obras y su escenificación se podría realizar una distribución escenográfica variable. El palacio y el monte, los lugares propios de la comedia palatina serían también los de aquellas obras en las que predominasen los elementos trágicos, esto es, las más cercanas al modelo del drama de honor, con lo que se podría establecer una equivalencia entre ambos términos. Las comedias más puras, las de capa y espada, tendrían un desarrollo de la acción dramática única y exclusivamente urbano.

La amalgama de lo rural y lo palatino era habitual en este tipo de comedias semejantes a las de Lope, como *El villano en su rincón*, caracterizadas por la “identidad fronteriza”, la “hibridez de base” y la “heterodoxia de principio”, señaladas por Oleza:²⁶

Al género de las comedias urbanas, de costumbres contemporáneas, corresponden piezas [...] que dibujan una divertida acción amorosa, sustanciada con el enredo, el ingenio, la ocultación de la personalidad, en un medio urbano contemporáneo, perfectamente reconocible y rico en contenidos costumbristas. Las llamadas comedias palatinas operaron como fuerza de choque en la ruptura de la *Comedia Nueva* tanto respecto de la práctica escena erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales [...] y cuyos ritos de celebración [...] atacaron de frente y con una considerable energía trasgresora.

²⁵ César Oliva, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Juan Oleza, “Estudio preliminar” a *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, pp. XVI-XVIII.

Los elementos escenográficos y temáticos que comparten tanto comedias urbanas como palatinas son los habituales de la tragicomedia. El género palatino es difícil de definir por sí solo, puesto que resulta de la amalgama de diversos ingredientes presentes en otros tipos de comedias. Esta mezcla ha provocado que no toda la crítica coincida ni en la utilización del término²⁷ ni en las características definitorias del mismo. Habría que hablar de un género que en origen, surge “más apegado a lo cómico que a lo trágico”,²⁸ de ahí que autores como Oleza señalen que “el universo palatino se fue desplazando desde el territorio de la tragedia al de la comedia”.²⁹ Esto explicaría la importante presencia en *El engaño en el vestido* de temas como el amor y el honor tratados con tintes más cercanos a lo trágico, como tendremos ocasión de comprobar. Y es que “un género tan prolífico como el de la comedia palatina está abierto a todos los temas, subtemas y motivos imaginables”.³⁰ Si en un texto teatral predomina el enredo amoroso entre personajes nobles, este estará más cerca de la comedia de capa y espada y si, por el contrario, encontramos un mayor número de elementos trágicos como la cuestión de la honra, se encontrará mucho más cercano a los grandes dramas de honor.

En algunos casos la lábil diferencia entre estos géneros justificaría que comedias aparentemente diversas entre sí como *El vergonzoso en palacio*, *El perro del hortelano* o *La vida es sueño* se definan como “palatinas”. Tampoco el elenco de comedias pertenecientes a este género es un grupo cerrado, lo cual se explica, según vemos, por el hibridismo evidente. Algunas de las características más comunes que parecen compartir todas estas comedias son las señaladas por Eva Galar a propósito del análisis de algunas obras de Tirso.³¹ Primeramente, “la lejanía-espacio temporal

²⁷ En el siglo XIX se comenzó a denominar a estas comedias como “palacianas” o “palaciegas”. El término “palatino” es el preferido por los críticos en los estudios más recientes sobre la cuestión, aunque tampoco hay unanimidad en las características a las que este marbete debe designar. Algunos prefieren hablar de “comedia cortesana” no como mero sinónimo de comedia palatina, sino como un tipo diverso en el que los protagonistas (nobles, príncipes o reyes) se mueven en su espacio habitual, esto es, el palacio, sus dependencias y exteriores como el jardín. Todas estas cuestiones terminológicas y el panorama crítico en torno a este género están muy bien expuestos en el artículo de Miguel Zugasti, “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria” en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio del Poyo, Pontevedra, 4-6 junio de 2003*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.

²⁸ *Ibid.*, p. 173.

²⁹ J. Oleza, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16 (1997), p. 239.

³⁰ M. Zugasti, *op. cit.*, p. 167.

³¹ Eva Galar, “El género palatino en dos comedias de Tirso: *El pretendiente al revés del enemigo* y *El primer consejo*” en *El sustento...*, *op. cit.*, pp. 35-52.

se acepta como rasgo característico del género palatino”.³² Las comedias palatinas suelen transcurrir en un país extranjero, como es el caso de Italia en *El engaño en el vestido*. Los personajes pertenecen siempre a la alta nobleza y encuentran en el amor el móvil para su actuación. Las intrigas amorosas y otros temas relacionados, como el honor, son el hilo conductor de la acción dramática, que puede inclinarse más hacia un cariz cómico, haciendo mayor hincapié en el enredo para resolver los conflictos amorosos, o en la elevada defensa del honor. En el caso que nos ocupa, el tema amoroso da pie tanto a los enredos cómicos, basados en engaños a través del disfraz, como a todas las cuestiones de la honra, que provocan incluso la representación de la muerte en escena, por lo que estamos ante una auténtica tragicomedia.³³ Lo cómico y lo trágico conviven casi en igualdad de condiciones durante toda la obra, si bien el final feliz, al que se llega a través del ingenio con el que se resuelven los más dificultosos conflictos, hace de este tipo de comedias palatinas un género más cercano a otros cómicos, como “la capa y espada”, en las que la industria y la comicidad ejercen un predominio notable.

5.1.2) *La industria contra el peligro: el marco urbano para una comedia de capa y espada*

La segunda de las comedias, es, por todo lo que hemos venido señalando a propósito de la comedia anterior, pariente muy cercana de los dramas de honor o comedias palatinas, tal y como afirma Wardropper:

Del análisis experimental se sacan tres conclusiones: 1) que el mundo poético de la comedia de capa y espada es esencialmente idéntico al del drama del honor; 2) que el drama de honor es, en cierto sentido, una secuela de la comedia de capa y espada, y 3) que, si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de «honor» y de «celos de honor», la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de «amor» y de «celos de amor». [...] Lo que se interpone entre ellos es el matrimonio. Los galanes y

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Críticos como Vitse diferencian las comedias palatinas o palatinas cómicas (aquellas en las que hay un predominio de lo lúdico) de las comedias palaciegas o palatinas serias (de carácter más elevado y más cercanas a la tragedia) (M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, 1990, p. 325-327).

las damas de la comedia de capa y espada viven en la sociedad urbana, en el «mundo» en el sentido ascético de la palabra.³⁴

Las diferencias desde el punto de vista escenográfico, tampoco son excesivas, aunque existen algunos matices. *La industria contra el peligro* se ajusta perfectamente al patrón de la comedia urbana: toda su acción se localiza en Zaragoza, en sus calles o en el interior de alguna de sus casas.

La denominación de “capa y espada” es sinónimo de “comedia urbana” y designa el mismo género (o más bien subgénero de la comedia nueva) que ha sido definido por Ignacio Arellano en los siguientes términos:

Entenderé por comedia urbana aquella que también se suele llamar comedia de capa y espada, género, en principio, bastante bien delimitado en su modelo esencial. La calificación «urbana» la restringiré, en tanto etiqueta crítica, para los escenarios urbanos españoles coetáneos al escritor y al espectador, rasgo éste –el de la cercanía espacial-, básico en la comedia de capa y espada. [...] 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 [...]); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad) y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente)».³⁵

Los términos de esta definición se ajustan uno por uno a la acción de *La industria contra el peligro*. Ya desde el título se resalta la palabra “industria”, sinónimo de ingenio o astucia, que va a ser fundamental, pues toda la obra se constituye a base de cuadros e intrigas de enredo (generalmente amoroso) que se

³⁴ Bruce W. Wardropper, “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón” en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen (coords.), 1967, p. 693.

³⁵ Ignacio Arellano, “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega” en *Lope de Vega: comedia urbana...*, *op. cit.*, p. 37 y 38. Cita en la definición la dada por él mismo en otro de sus trabajos: “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 35-36. Otras definiciones se mueven en la misma línea de la de Arellano, como la dada por Oleza (“La propuesta teatral del primer Lope de Vega” en *La génesis de la teatralidad barroca*, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 153-223): “la comedia urbana eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo”.

resuelven gracias a la agudeza cómica con la que todos los personajes salen airoso de las más conflictivas situaciones. El enredo y la comicidad son, por tanto, el punto clave constituyente del argumento de la comedia de capa y espada: las riñas nocturnas, las damas tapadas bajo mantos, los cortejos simulando ser el galán que no se es (como don Diego) a la reja de la dama, y el pasaje más significativo, el del sueño simulado del gracioso en el que relata la cotidianidad de las partidas de naipes que terminan siempre con espadas desenvainadas. El objetivo de la obra es entretener, de ahí el enredo, a veces excesivo, que requiere después una recapitulación en boca de un personaje para que el auditorio no pierda el hilo de los complejos entresijos de industrias y engaños con los que los protagonistas tratan de enamorarse y conseguir el casamiento deseado (*Industria*, v. 827 y ss.). Personajes que simulan ser otros, galanes escondidos en estancias contiguas a las del aposento de la dama, conversaciones secretas y encuentros furtivos son muchos de los conflictos y enredos que aparecen en otro tipo de comedias como la anterior. El tema del honor está presente pero con una diferencia: es solo una mera excusa para justificar los enredos (los equívocos nocturnos, los escondidos que observan y comentan las intrigas desde el paño...etc.) y no el tema principal en torno al cual se aglutina la acción dramática. En este sentido se puede afirmar que el honor y la honra carecen de los tintes trágicos que apuntábamos para el caso de *El engaño en el vestido*, aunque la muerte del malvado don Diego introduzca matices moralizantes acordes con la justicia poética.

Vemos, por tanto, que el modelo de Aguirre para esta comedia es la comedia de capa y espada al modo de las de Calderón como *La dama duende*, en las que “los temas o motivos, el honor entre ellos, reciben un tratamiento diverso y son recibidos por el público de diversa manera según el marco genérico: en la comedia de capa y espada el honor se halla a menudo sometido al prisma cómico”.³⁶

No obstante, algunos elementos constituyentes de la comedia urbana lo son igualmente de otros subgéneros, como es el caso de los criados. Estos se mueven por los mismos triángulos amorosos y protagonizan idénticos enredos cómicos, si bien destaca el pasaje de la ronda nocturna de Cascabel y la recreación de una partida de

³⁶ Ignacio Arellano, “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro” en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 34.

naipes, que configura un cuadro muy costumbrista. Otro personaje esencial es el de Julia. Esta criada tiene un desarrollo mucho mayor que las de otras comedias. Su comportamiento es el típico de una alcahueta celestina, que se mueve por el dinero y que trata de propiciar un encuentro amoroso entre su señora y Don Diego. La audacia de este personaje y sus intrigas más cercanas al ambiente prostibulario y de alcahuetería celestinesco son sin duda el elemento más acentuado de los característicos de las primeras comedias urbanas de Lope³⁷ que esta obra posee.

A pesar de todo lo cual, su adscripción al canon de la “capa y espada” es palpable desde la primera jornada. Toda la acción dramática tiene lugar en Zaragoza, en sus calles y sus casas. No hay grandes cambios espaciales y la situación en la capital del reino acerca esta obra al público aragonés que, aunque no pueda ser demostrado, posiblemente viera representada la obra en el propio corral de la ciudad. La cotidianidad, cercana al costumbrismo que supone la mención de calles (el Coso) y del Ebro, aproximan el argumento de la comedia al momento y la realidad de un público que seguramente aplaudía aún más el enredo y la comicidad de una trama que no le era en absoluto ajena.

5.1.3) Una comedia hagiográfica: *Cómo se engaña el demonio*

La tercera comedia nos acerca a un género muy popular del teatro de los Siglos de Oro como eran las comedias de santos. El protagonista era un personaje sacado del santoral y las colecciones hagiográficas de la época cuya vida se vertía en el argumento de una comedia nueva, por lo que se aderezaba con todos los componentes adicionales de la escena. El gracioso y los enredos, incluidos los

³⁷ La primeras comedias de capa y espada, anteriores a 1600, poseían unas características más acentuadas que distanciaban a este género de otros: “La descripción tópica de los galanes y damas de la comedia áurea nos proporciona sorpresas al intentar aplicarla [...]. Los caballeros que rinden culto al honor y la fama, de generosa hidalguía, enamorados constantes e idealistas, sometidos a las leyes del honor..., [...] no existen en las comedias urbanas [...] como no existen las damas honestas, aunque ingeniosas y audaces. Son galanes sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales; y las damas tienen semejantes criterios de honestidad y recato. El tono de sus relaciones amorosas es a menudo prostibulario, y el honor y la honra desempeñan un papel ínfimo.” (I. Arellano, *op. cit.*, p. 43). El desarrollo del género hace que se difumine la frontera con otros subgéneros como la comedia palatina, caso de las comedias de capa y espada de Calderón, protagonizadas por alta nobleza y donde el honor tiene un papel destacado aunque solo sea como móvil para el enredo.

amorosos, no podían faltar en un género que aspirase a ser tan popular como este llegó a serlo:

Fuentes escritas y fuentes orales, el folclore y la leyenda intervinieron profundamente en la elaboración hagiográfica, las devociones locales y las dinásticas [o] la elección de «patronos» nacionales [...]. Es indudable que la hagiografía popular tuvo muchas y diversas manifestaciones [...]. No cabe dejar aparte [...] la lectura colectiva que durante siglos se hizo de las vidas de santos recogidas en *La leyenda dorada*, en la *Flos sanctorum*, en relaciones en prosa, en libritos populares contando *Vidas y milagros*, en el *Año Cristiano*. [...] Junto a esto hay otra clase de textos escritos, esta vez en verso [...]. La literatura de cordel, a la cual pertenecen también esas relaciones y esas *vidas* que he mencionado hace un instante, tiene versiones versificadas de muchos relatos que se difundían entre el pueblo apoyándose en el ritmo machacón del romance o la quintilla. También, claro está, hay pliegos de cordel en verso con la *Vida y milagros* de muchos santos y santas. Si la moda de las comedias hagiográficas fue, en parte, un producto de la Contrarreforma que supo encontrar un camino cómodo de acceso para llegar al pueblo y difundir desde los escenarios enseñanzas y ejemplos, el sermón servía también para lo mismo, pero era indudable que no todos en las ciudades asistían a las ceremonias religiosas [...]. El teatro en la ciudad, los pliegos sueltos en los pueblos, podían resolver estas carencias. Son dos modos de acercamiento cultural cuya aceptación por parte del pueblo queda fuera de toda duda.³⁸

Como señala García de Enterría, el teatro centrado en la figura de un santo cumplía una función adoctrinadora y moralizante similar a la oratoria del púlpito,³⁹ ya que las leyendas hagiográficas formaban parte también del acervo popular gracias a las lecturas en voz alta y a la circulación de la literatura popular de los pliegos sueltos.⁴⁰ Pero, sin duda, el teatro era un vehículo mucho más potente para la transmisión de vidas ejemplares propuestas como modelos del vulgo. Esta capacidad de la representación dramática ya fue vista por los jesuitas, que proponían como

³⁸ María Cruz García de Enterría, “Hagiografía popular y comedias de santos” en *La comedia de magia y de santos*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 72-73.

³⁹ Para la relación entre el teatro y la oratoria sagrada véase el estudio de Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, Religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam- Nueva York, Editions Rodopi, 1999: “No en vano a lo largo del XVII fue consolidándose la relación entre la práctica de la oratoria sagrada y la función escenográfica” (p. 76).

⁴⁰ De la leyenda popular de san Alejo se han conservado distintos testimonios castellanos en prosa que han sido estudiados y editados por Carlos Alberto Vega (*La vida de San Alejo. Versiones castellanas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991).

ejercicio a sus novicios la composición de piezas sobre leyendas hagiográficas. Precisamente de la *Vida de San Alejo* hubo una versión de un jesuita anónimo.⁴¹ Sin embargo, la misión moralizadora no podía olvidar que, como en toda la literatura, pero aún más en un género tan popular como el teatro, las comedias debían deleitar a un amplio auditorio. De ahí que, partiendo de una leyenda, una tradición popular o una fuente escrita hagiográfica, los autores que llevaban a escena la vida ejemplar de un santo debiesen incluir otros elementos que hicieran las delicias de los espectadores.⁴² Por ello, en la comedia de Aguirre no faltan otros argumentos como los vistos en las comedias precedentes: los triángulos amorosos de nobles y criados, los enredos cómicos del gracioso o las mujeres vestidas de hombre que ven mancillada su honra y emprenden el camino para repararla a lomos de un caballo desbocado. Tampoco el lenguaje ni las características de los personajes distan mucho de otros géneros.

Si hay algo que no solía faltar en las comedias de santos era la presencia del demonio. El diablo se pintaba como el Maligno, como el ángel caído que tentaba al santo ejemplar y que acababa siendo derrotado por los ángeles enviados por Dios o la Virgen para proteger al santo en cuestión. Además el Demonio se dibuja como un personaje con facetas cómicas y permite introducir un elemento fundamental que lo encadena con la cuarta comedia: la magia. En muchas de las comedias hagiográficas funciona a la perfección un trío que, parafraseando el título del artículo de Aldo Ruffinatto, no es otro que el constituido por “el santo, el diablo y la sutil nigromancia”.⁴³ La presencia de lo sobrenatural y, por tanto, de lo mágico, está garantizada por la aparición en escena de los personajes celestiales, los cuales siempre acuden al tablado a socorrer al santo de los engaños del demonio. Del mismo modo, el santo proporciona la inclusión de algunos componentes mágicos como las apariciones milagrosas, pero es, sin duda, el personaje del Demonio el que propicia más efectos mágicos y sobrenaturales, como la aparición del fuego en escena (*Demonio, Acot. 59*).

⁴¹ Cfr. Jesús Menéndez Peláez, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 512.

⁴² También lo sabía esto Agustín Moreto, que, entre otras comedias de santos, también cuenta con una *Vida de San Alejo*.

⁴³ Aldo Ruffinatto, “El santo, el diablo y la sutil nigromancia” en *La comedia de magia...*, op. cit., pp. 83-95.

Obras de este tipo son *El mágico prodigioso* de Calderón, que presenta algunas concomitancias con la obra de Aguirre, o *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua.⁴⁴ En todas ellas destacan los efectos mágicos que permitían introducir tramoyas y escenografías cada vez más complejas para sorprender y maravillar al público, lo que, como vimos a propósito de la tragedia, tenía la función de mover, junto con la misión catártica y moralizadora, pero también, y sobre todo, la de divertir y arrancar el aplauso del público. El aparato que requería la presencia del demonio acentuaba además lo sobrenatural y dotaba al personaje “santo” de un mayor halo de santidad y, por consiguiente, de heroicidad. Las apariencias, introducidas en esta comedia de modo progresivo según muestran las distintas acotaciones, acercan la comedia de santos al género teatral en el que la magia es el elemento primordial de la obra. Con la miscelánea de ambos subgéneros, Aguirre consigue, como otros autores “sacar agua del pozo tradicional y seguro de las leyendas hagiográficas para verterla en el cauce bien consolidado del arte nuevo de hacer comedias”.⁴⁵

5.1.4) El apogeo escenográfico: la magia a escena en *El príncipe de su estrella*

Llegados al punto de la cuarta comedia en la que ya la magia ha adquirido presencia suficiente y se han unido en una armonía perfecta lo sobrenatural y lo humano, Aguirre ofrece una comedia en la que lo mágico es el elemento esencial que justifica toda la opulencia de tramoya y aparato que esta obra posee.

Esta comedia supone el desarrollo pleno como dramaturgo de su autor, que culmina en ella todos los matices genéricos iniciados en las anteriores. La presencia de fuentes calderonianas, en concreto *La vida es sueño*, se hace aún más palpable en esta pieza teatral que se ha integrado plenamente en la miscelánea gracias a las acotaciones literario-narrativas. La presencia subyacente de Calderón es más notable, si cabe, en esta comedia, pues precisamente el género de las de magia había alcanzado en su teatro forma plena, como ya señalara Caro Baroja:

Volviendo a España diremos que, al morir Lope, la comedia de magia estaba esbozada. El que la da plena forma es Calderón. Por julio de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 85.

1639 se fecha el estreno de *El mayor encanto amor* [...]. Ocasión para que Lotti desplegara todo su arte. Porque, en efecto, el texto está repleto de episodios que se prestan al desarrollo visual, escenográfico.⁴⁶

Así mismo, en *El príncipe de su estrella*, la vasta concentración de objetos mágicos y capacidades fuera de lo natural en las magas o hechiceras Feruarda y Celinda dan pie a la inserción de variadas maquinarias, las introducidas por los escenógrafos italianos ya a fecha de 1654, que comentaré en el apartado dedicado a la descripción de la escenografía. Junto a todo ello, otros temas como el sueño, los augurios y las premoniciones (tan frecuentes en la dramaturgia calderoniana) adquieren un llamativo interés como motivos mágicos que no podían estar ausentes en cualquier comedia de su género.⁴⁷

Todos estos elementos y acciones mágicas, asociados a la práctica de la nigromancia, se repiten hasta la saciedad, provocando un manierismo exagerado que se perpetúa hasta bien entrado el XVIII con autores como Cañizares, y que desatará las más ácidas críticas de los ilustrados.⁴⁸

Añadido a todo ello, la comedia de magia no se constituye como una sucesión de cuadros inconexos justificados para la demostración de los trucos extraordinarios más sorprendentes, sino que se engarza, al menos en el caso de esta última comedia, en un argumento bien trabado en el que, del mismo modo que los elementos mágicos, podemos reconocer otras tramas más características de géneros como la comedia palatina. El análisis de las escenografías (palacio o castillo-monte) no dista en nada del analizado para *El engaño en el vestido*. Tampoco falta el tema del honor ni otros como el enredo amoroso o la comicidad, asuntos todos ellos que engarzan igualmente con otros géneros como la comedia urbana. Los espacios, sin embargo, a pesar de repetirse en uno y otro género, alcanzan en la comedia de magia una dimensión simbólica, otorgada por el halo de misterio que envuelve toda la

⁴⁶ Julio Caro Baroja, "Magia y escenografía", en *La comedia de magia...*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ La interpretación de los sueños, de la que en cierto modo se burla Aguirre a través del sueño premonitorio de Remolino, responde ya desde el siglo anterior, a la visión de "La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI", como analiza en el artículo del mismo nombre Manuel V. Diago (*La comedia de magia...*, *op. cit.*, pp. 63-65).

⁴⁸ Para las cuestiones acerca de la crítica ilustrada véase el artículo de José María Checa Beltrán, "La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica" (*La comedia de magia...*, *op. cit.*, pp. 383-393).

obra. Es el caso del jardín. Esta escenografía es básica en todas las comedias pero en esta aún más, pues en él se desarrolla toda la jornada tercera. El jardín es un lugar mágico,⁴⁹ un círculo protegido en el que se rompen definitivamente los negros presagios y triunfa el amor de los protagonistas. A todos estos espacios tradicionales se suma la gran importancia que en esta obra cobra, más que en ninguna otra, la música, que ahonda así en la función simbólica de los lugares, que se envuelven de armonía, magia y misterio, haciendo recordar lo inalcanzable para los humanos, a los que la visión de lo que acontece sobre el tablado transporta a lo más profundo del averno o a lo más sublime y grandioso del Paraíso.

⁴⁹ Destaca la función simbólica del jardín en el contexto del teatro de magia Javier Blasco en “El jardín mágico” (*ibid.*, pp. 223-243).

5.2) Escenificación y escenografía

El análisis de los géneros y los temas nos ha permitido apuntar ya algunas cuestiones escenográficas. En este apartado se trata de llegar a un acercamiento, a través de las comedias, al concepto de “escenificación”, definido por Ruano de la Haza como “el arte de adornar y utilizar un espacio escénico para una representación teatral”.⁵⁰ Escenificación es un concepto más amplio que permite hablar tanto de la escenografía⁵¹ (entendida como el decorado y los objetos que lo constituyen) como de los mecanismos por los que esta interviene en la acción dramática convirtiéndose, como tendremos ocasión de comprobar, en un eje fundamental en torno al cual se vertebran las comedias.

Aguirre, imitador y seguidor de Calderón, se sirve, como él, de innumerables medios técnicos, tales como los que se pueden encontrar en la primera de las comedias, *El engaño en el vestido*: la vestimenta (que da pie al título), los juegos de escondite en estancias, los cambios de luces y, en especial, los enredos provocados por la oscuridad.⁵² La lección de construir el espacio dramático mediante el espacio escénico la aprende muy bien de Calderón, cuyas obras, básicamente *La vida es sueño*, se dejan entrever en innumerables versos, pues, sin duda, el espacio es para el dramaturgo uno de los aspectos fundamentales de su obra:

Calderón, maestro en todas las técnicas teatrales, ofrece también en la construcción de los espacios un ejemplo admirable de complejidad y versatilidad. Parte en muchas ocasiones de espacios codificados, pero no se limita en su aplicación a explorar las funciones convencionales. Un examen completo del espacio en el teatro de Calderón revelaría sin duda mecanismos esenciales de su creación artística.⁵³

Matías de Aguirre, aunque alejado en el ingenio y agudeza del maestro, se ejercita en esa configuración del espacio escénico para arropar y sostener la acción dramática, repitiendo esquemas espaciales y dramáticos así como escenografías.

⁵⁰ José María Ruano de la Haza, “Escenificación” en *DCSO*, pp. 130-133.

⁵¹ Rafael Mestre define así el concepto de escenografía: “la decoración de la escena, por medio de un conjunto de reglas que permiten representar –con la intervención de las artes figurativas, mecánicas de ingeniería, etc.– sobre una superficie o plano, la tercera dimensión de los objetos que en el escenario intentan crear un ambiente al texto representado.” (*DCSO*, s.v., p. 133).

⁵² Hans Hansen, *op. cit.*, p. 59.

⁵³ Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón” en *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (eds.), Cuenca, Festival de Almagro-Universidad de Castilla la Mancha, 2001, p.77.

5.2.1) El lugar de la representación. Las acotaciones teatrales

Las cuatro comedias están llenas de paralelismos, no solo con sus fuentes calderonianas o de otros dramaturgos, sino entre las propias comedias o incluso en el seno de una misma pieza teatral. Los enredos a base de disfraces, confusiones con cartas enviadas y recogidas por un destinatario diverso, peleas y equívocos en medio de la oscuridad provocada de modo natural (casi todas las comedias se desarrollan de noche) o artificial (por el descuido de un personaje, generalmente la criada o el gracioso, que dejan caer accidental o intencionalmente la vela situada en un bufete), son constantes de la acción dramática de estas comedias que, independientemente de su género, se repiten de manera tópica.

La abundancia de paralelismos y la repetición de escenografías lleva a pensar que nos encontramos ante comedias pensadas para ser representadas en el mismo lugar. Como ya tuvimos ocasión de señalar en el estudio preliminar, son varios los estudiosos que han apuntado la posibilidad de que, si no todas, al menos la comedia *El príncipe de su estrella*, fuese representada en el corral de comedias de Zaragoza.⁵⁴ Lo cierto es que no hay ningún documento histórico que atestigüe la representación de las comedias incluidas en la *Navidad* y, el que estas se representasen en la Casa de Comedias del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de la capital aragonesa, es solo una hipótesis sostenida mediante referencias indirectas extraídas de algunos vejámenes.

El estudio pormenorizado de la escenificación de las comedias nos permite obtener algunos indicios acerca del lugar de representación. Para comprender la escenografía hay que partir de un análisis pormenorizado de las acotaciones teatrales.

La primera de las comedias *El engaño en el vestido* es, sin duda, una comedia pensada para su representación en corral. El inicio de la acción dramática transcurre en un escenario “*vestido de murta, fingiendo unos montes*” (*Engaño, Acot. 1*). Es la típica representación del monte que analizaremos más adelante y que estaba pensada para el corral. El personaje, en este caso Fortunio, aparece “desde lo

⁵⁴ La hipótesis de la representación en el corral zaragozano ha sido sostenida por Aurora Egido (*Bosquejo para una historia del teatro...*, *op. cit.*, p. 29) y por Vicente González Hernández (*op. cit.*, pp. 66-67).

alto”, en lo que sería el segundo corredor del escenario; después “va bajando” (*Engaño, Acot. 25*) por el primer corredor mientras recita su discurso y, finalmente, “llega abajo” (*Engaño, Acot. 32*) por una rampa que, oculta mediante ramajes (murta), simula el pie de la montaña y permite que el personaje se sitúe ya sobre el escenario. Este tipo de recurso aparece en *La vida es sueño*, cuya primera acotación (“Sale en lo alto de un monte Rosaura”)⁵⁵ es muy similar. Igualmente encontramos el mismo decorado de monte construido a partir de los corredores y el escenario en escenas de descenso en *Cómo se engaña el demonio* (*Demonio*, v. 1184) o de despeño de mujeres vestidas de hombre como Clarinda (*Demonio*, v. 1371-1375).

No obstante, en la última de las comedias podemos encontrar una variación significativa. La jornada segunda se abre con la aparición en escena de Celinda, por un lado, y Feruarda por otro (*Príncipe, Acot. 1088 y 1118*). Nada parece mostrar que las dos damas estén descendiendo un monte pero sí nos lo indica, a modo de acotación implícita puesta en boca de Feruarda,⁵⁶ el habitual discurso lleno de reminiscencias gongorinas encabezado por el vocativo a las “rústicas peñas” que visten el prado (*Príncipe*, v. 1118). La situación es igual a la que encontramos en la primera comedia con la aparición de Fortunio imprecando al monte y al risco, o a la de Alejo, clamando al “rústico monte altivo” mientras, como indica la acotación, “sale por la eminencia del tablado y va bajando” junto a Mollete, quien, por el otro lado y recitando al “tosco peñasco y rústico escollo”, desciende “desde lo alto del teatro” hasta que “llegan abajo los dos” (*Demonio, Acot. 1184, 1198 y 1218*). Es precisamente esta escena la que nos da la clave para interpretar la situación escénica de Celinda y Feruarda. Las dos escenas son idénticas, a excepción de las acotaciones. El hecho de que en la última no se especifique el descenso, sino que simplemente se indique que ambos personajes salen por un lado y llegan al otro, debe explicarse porque *El príncipe de su estrella* presenta diferencias notables con respecto a las anteriores. Por un lado introduce gran cantidad de aparato escenográfico pero, por otro, no hay presencia de una escenografía tan sencilla y habitual como el monte. Este hecho podría hacer pensar que la comedia fuera representada en un lugar diferente, como podría ser un salón cortesano habilitado a

⁵⁵ Vid. ed. cit., p. 93.

⁵⁶ Por acotaciones implícitas entiendo aquellas que está puestas en boca de los personajes. Es un recurso habitual y reiterativo de las comedias de Aguirre, como veremos más adelante cuando analicemos los tipos de acotaciones.

modo de teatro, en el que la única manera de indicar descenso desde lo alto de una montaña fuera a través de la palabra, y caminando desde las estancias de un lado a las de otro, aunque es una hipótesis poco probable si tenemos en cuenta la complejidad del resto del aparato escenográfico que dificultaría notablemente su representación en el reducido espacio de un salón cortesano aderezado con los medios escenográficos del teatro a la italiana.

Los estudios críticos acerca de las acotaciones dramáticas son variados e incluyen distintas perspectivas y clasificaciones.⁵⁷ En general, las acotaciones presentes en las comedias de la *Navidad* son las habituales en cualquiera de las representaciones que siguen el patrón de la comedia nueva instaurado por Lope y nos dan indicaciones variadas acerca del decorado, vestuario, identificación de los personajes o movimiento y situación de estos en escena. En el caso de las complejas acciones dramáticas con que Aguirre, generalmente de manera un tanto “descuidada”, en opinión de Hansen,⁵⁸ construye el enredo y desarrolla la acción dramática, las acotaciones son un indicador fundamental para comprender, especialmente a través de la lectura, cómo se sitúan los personajes. Esta función primordial de la acotaciones se ve claramente en escenas como las de la jornada tercera de *La industria contra el peligro*, en la que nos encontramos sobre el tablado simultáneamente hasta ocho personajes, algunos hablando dos a dos en aparte y cambiando de posición en el paño (moviéndose a través del vestuario desde la derecha del escenario a la izquierda para indicar cambio de estancia); a todo ello se suma la complejidad que supone la ausencia o caída de la luz y la pelea en la penumbra de los personajes que abandonan el paño y luchan a tientas sobre el escenario.⁵⁹ Este tipo de acotaciones, habituales en toda comedia, son las más frecuentes, al igual que las que Alfredo Hermenegildo denomina “disdascalias

⁵⁷ Autores como Veltrusky (“Drama as literature”, *Semiotics of Literature*, 2, 1977, pp. 25-36) han destacado la relación fundamental que existe entre el diálogo y las indicaciones escénicas, de tal modo que no se puede concebir el estudio de las acotaciones como algo aislado sino que forma un todo que es el texto teatral. (Para un estado de la cuestión *vid.* Aurelio González, “Acotaciones”, *DCSO*, pp. 1-2).

⁵⁸ Hansen comenta la manera descuidada, confusa e incluso torpe con la que Aguirre trama los enredos y la acción dramática, en especial en *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro* (*op. cit.*, pp. 59 y 60).

⁵⁹ Otro caso significativo de escenas complejas llenas de conversaciones paralelas en aparte y diversos personajes al paño se puede apreciar en *Demonio*, v. 189.

implícitas”.⁶⁰ Las acotaciones implícitas al texto teatral son aquellas que se deducen del diálogo entre los personajes. Son muy habituales también en Aguirre y, aunque lo usual es que redunden en una información ya conocida mediante las anteriores acotaciones,⁶¹ en muchas ocasiones subrayan alguna nota relevante para situar, espacial o temporalmente, una trama de la que no teníamos noticia con anterioridad. Es el caso de muchos de los datos que se dan sobre el transcurso de los años que han pasado entre una jornada y otra (trece años en *Demonio*, v. 1406) o sobre localizaciones espaciales concretas (sabemos que la acción se sitúa en Roma en *Demonio*, v. 1728).

En relación con estas acotaciones introducidas en el diálogo resulta fundamental otro tipo de referencias que aportan información de objetos, personajes o situaciones que no son observables en escena y que se nos transmiten a través del relato de alguno de los personajes. Esta técnica de relatar acciones que se desarrollan fuera del espacio escénico es lo que Díez Borque denomina “efectos de ticoscopia”.⁶² Estos efectos no dejan de ser un tipo específico de las acotaciones implícitas en el diálogo. Solemos encontrar ejemplos de estos efectos en las escenas de enredo con puertas cuando, casi siempre por boca de un personaje (la mayor parte de las ocasiones, la criada, que se encuentra en una estancia en el interior de la casa) sabemos que la puerta de la calle, por descuido, se ha dejado abierta, lo que facilita la entrada de algún personaje (el padre de la dama que debe velar por su honra, por ejemplo) y provoca, por consiguiente, un conflicto (caso de *Engaño*, v. 1259-1260).

⁶⁰ Hermenegildo (“El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11 (1991), pp. 132-145) denomina a las acotaciones “didascalias” en un sentido más amplio (en las notas al pie uso el término didascalia únicamente para referirme a la indicación del nombre del personaje que va a hablar). Siguiendo la terminología de Anne Ubersfeld, quien distingue dentro del texto teatral entre “diálogo y didascalias escénicas o administrativas” (*Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989 *apud DCSO*, p. 1), otros estudiosos hablan de acotaciones “interdialogicas” (las que aparecen dentro de los diálogos) y “extradialógicas” (las separadas tipográficamente). En las notas al pie suelo hablar de acotaciones en sentido genérico y muchas veces designo como “explícitas” aquellas acotaciones que, precisamente se hacen explícitas al ser puestas en boca de un personaje, aunque propiamente estas sean las denominadas como Hermenegildo “implícitas al texto teatral”.

⁶¹ Es lo habitual en la descripción de las apariencias en *El príncipe de su estrella* (se repiten en acotación y en las palabras de Feruarda, en *Príncipe*, v. 611 y *Acot.* 615). También se puede observar en *Engaño*, v. 2665 y *Acot.* 2667 y *Industria*, *Acot.* y v. 760.

⁶² Llama efectos de ticoscopia a todo relato de lo que se supone que un personaje que está sobre el escenario ve que sucede fuera de la escena (J.M. Díez Borque, “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro” en *Semiología del teatro*, Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), Barcelona, Planeta, pp. 50-92).

Otro de los casos más significativos de ticoscopia es el relato del incendio del convento donde se encontraba recluida Clara:

FORTUNIO [...]
 ¿No adviertes aquel incendio
 que dispara nubes de humo
 a los aires?
GARAPIÑA Ya lo veo.
 No está muy lejos de aquí.
FORTUNIO Es verdad que no está lejos
 pues se divisa una casa
 que otra Troya se está ardiendo.
 Etna dispara centellas,
 rayos arroja a los vientos,
 que entre las sobras del humo
 y entre los volantes negros,
 por ocultarse del aire,
 supuran su ardiente incendio.

(*Engaño*, v. 2622-2635)

La acción es muy dramática. El hilo discursivo de Fortunio, relatando sus pesares amorosos, es interrumpido de manera brusca cuando este atisba el fuego que (como su fuego interior) está destruyendo el convento en el que está recluida su amada. La función simbólica del incendio, muy similar a la que encontramos en *El burlador de Sevilla* de Tirso, funde en el diálogo dramático el fuego metafórico del amor-pasión del protagonista y un fuego real pero que no se representa en escena, sino que es relatado por el propio Fortunio, estableciendo así un parangón aún mayor entre el fuego interno y el fuego externo, pues de ambos tenemos noticia a través de los elementos verbales del texto dramático.⁶³ Sin embargo, ya hacia mediados del XVII se conocían muchos recursos para la representación escénica de los incendios. Los escenógrafos italianos como Sabbatini, Cosme Lotti y Baccio del Bianco introdujeron todo tipo de maquinarias para lograr la representación de las más complejas escenografías.⁶⁴ El tratado de Sabbatini⁶⁵ ya en época temprana,

⁶³Siguiendo la terminología de Díez Borque, en sus aproximaciones semióticas al espectáculo teatral, este distingue entre texto A, texto dramático o diálogo, y texto B o texto escénico, es decir, las acotaciones (*op. cit.*, p. 51).

⁶⁴ Las teorías de Sabbatini (transcribo el nombre según etimología original) llegaron a España no directamente sino a través de los italianos afincados en Madrid: “Ignoramos hasta qué punto la *Prattica...* de Sabatini fue conocida y manejada en España. Lógicamente ni Fontana ni Lotti pudieron traer consigo el libro, pues cuando llegaron a nuestro país todavía no había salido publicado. Con todo Lotti puede que llegara a conocerlo ya que falleció en 1643. Probablemente lo manejó Baccio

ofrece trucos para simular que la escena arda en el capítulo 39 del *Libro primero*. El fuego se solía conseguir mediante lámparas de aceite o pequeñas hachas escondidas en alguna parte no visible para el público y que podían surgir en escena a través de algún elemento móvil del decorado: “Pigliarannosi tanti pezzi di tele usate, [...] i quali siano della grandezza di esse; e poco prima di fare tale operazione si ammolleranno in acqua vite fatta per tal’effetto [...]. Poi [uomini] con un candelino accenderanno [i pezzi]”. No obstante, no encontramos en esta comedia ninguna acotación que indique que el fuego se representase, ya que este tipo de aparatos introducidos por los italianos comenzaron a utilizarse en las representaciones en el Coliseo del Buen Retiro y en otros teatros y salones montados “a la italiana” y no llegaron a los corrales hasta bien entrada la segunda mitad del siglo.

Es precisamente en el análisis de este tipo de recursos para la representación del fuego en escena donde encontramos un punto de evolución en las comedias. En *Cómo se engaña el demonio* aparece un recurso similar al que acabamos de ver pero de menor escala. El Demonio lleva en sus manos un papel que debe arder, como indica la acotación: “*Al punto que se lo quite el Demonio de la mano, eche llamas el papel*” (*Demonio*, Acot. 59). El fuego se lograría haciendo que el papel que aparece en escena estuviese previamente impregnado en alcohol o aguardiente para así, al acercarlo a una lámpara escondida o que portase el propio actor que hace de demonio, ardiese en un momento determinado. Otra posibilidad, apuntada en la correspondiente nota al pie de la edición, es que el Demonio llevase un trozo de tela impregnado en una sustancia fácilmente combustible y que, en un momento dado, le prendiese fuego discretamente para simular la llama que consume la carta. No obstante, este tipo de recursos no estaban exentos de limitaciones, impuestas por el riesgo de incendio que suponía la representación del fuego, por lo que Sabbatini previene que se deben esconder en distintos lugares de la escena, especialmente la parte superior destinada a la representación del cielo, recipientes con agua para sofocar el incendio: “Con questa occasione non mancherò di ricordare che si deve avere in pronto buona quantità d’acqua sopra la soffita o cielo, e sotto il palco

del Bianco, quien llegó desde Florencia en 1651.” (Alfonso Rodríguez Ceballos, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII” en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (ed.), Salamanca, UIMP, 1989, p. 45). Como señala este autor, las doctrinas de Sabbatini sobre construcción de escenas y tramoyas fueron puestas en práctica en muchas comedias montadas en Madrid durante la segunda mitad del XVII, como las de Calderón *Perseo y Andrómeda* y *La fiera, el rayo y la piedra* (*ibid.*, p. 46).

⁶⁵ *Pratica di fabricar scene e machine ne’teatri*, op. cit., p. 71.

[...]”.⁶⁶ Estas recomendaciones nos dan idea de que el corral no era quizá el mejor lugar para incluir este tipo de recursos escenográficos tan complejos y arriesgados aunque, ya rozando el umbral del XVIII las comedias de santos y magia hicieran alarde de todos ellos. El primer lugar en el que encontramos bastidores y maquinarias adaptadas a la representación de escenografías como las del incendio es el teatro cortesano. Lugares como el Coliseo del Buen Retiro acogieron todas estas innovaciones provenientes de Italia y manifiestas en muchas comedias de Calderón pensadas para su representación primero en un teatro a la italiana y, posteriormente, en salón cortesano adaptado para albergar toda la maquinaria escénica, como *Andrómeda y Perseo* o *La fiera, el rayo y la piedra*:

El escenario del Coliseo del Buen Retiro gozaba de la amplitud necesaria para acoger bastidores en perspectiva tridimensional y maquinaria suficiente para todo tipo de mutaciones rápidas y efectos escénicos como el vuelo de los actores [...]. Este teatro se había inaugurado para el público en 1640 y representaba un gran avance arquitectónico respecto a los corrales existentes en Madrid. [...] Los bastidores, simétricamente colocados a cada lado del escenario y en perspectiva, corrían sobre unas guías en el suelo y eran accionados desde abajo mediante cabrestantes. Ello permitía hacer cambios escénicos con gran rapidez a la vista del público. La luz artificial iluminaba el espacio cerrado.⁶⁷

El empleo de efectos luminosos a través de numerosas candelas y de bastidores con distintas apariencias multiplican las posibilidades de representación. La complicada tramoya permite representar con mayores medios escenas como ascenso de personajes en nubes o descenso a los infiernos, si bien estas escenografías ya se encontraban en obras tempranas destinadas a que un corral albergase su representación.⁶⁸ Los bastidores permiten la introducción de un número de apariencias muchísimo mayor. Por el relato marco de cada una de las noches en que se vertebra la *Navidad* y en cuyo hilo argumental se integran, respectivamente, las cuatro comedias, sabemos que en las veladas de las sesiones académicas, a caballo entre fiesta, sarao y momo, se realizaban pequeñas representaciones en las

⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷ Aurora Egido, “Baccio del Bianco y el Coliseo del Buen Retiro” en “Introducción” a *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 25-30.

⁶⁸ El caso más significativo, por algunas de las concomitancias que presenta con varios pasajes de Aguirre (señaladas en la correspondiente nota al pie de la edición) es el de *El mágico prodigioso* de Calderón.

que los propios participantes se convertían en actores que escenificaban una breve pieza a propósito de la presencia en medio de la sala de una apariencia:

[...] como la comedia que había compuesto era de lances de amor, a donde no podían formar apariencias (aunque sí tramoyas) había tomado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible. Vinieron todas las damas, mas con su parecer los caballeros le solemnizaron la buena elección que había hecho para pasar un rato de la noche y así, conociendo en todos el deseo de que se principiase aquella fiesta, se dio la orden con los ojos a los artífices y al instante salió por un lado de la sala un trono majestuoso, a donde estaba sentado Minos, rey de Creta, con un laurel que ceñía su frente, con un cetro que ocupaba su mano, causando veneración a muchos de los circunstantes. [...] Después para que se confundieran con más admiraciones los ánimos apareció al lado de la sala un laberinto formado con grande arte [...]. Estábase a un lado de la sala puesto el laberinto y junto a él apareció un hermoso dosel de brocado en donde estaba sentada Ariadna en un trono, hija del rey Minos y Dédalo ya canoso. [...] Con esto se escondió el mar quedando la sala del propio modo que antes de comenzar la fiesta estaba, sin que se conociera que allí había pasado tanta diferencia de artificio las trazas. Marcelo, pues conoció ya en los circunstantes deseo de que comenzase la comedia y habiendo sido de todos aplaudido, dio la orden y así salieron a cantar unas damas que habían de representarla. (*Noche II*, pp. 195-206)

El teatro está muy presente dentro de la fiesta, que es en sí un puro espectáculo teatral. Asistimos en pasajes como estos a una ficción teatral dentro de la ficción de la prosa, que viene a ser reflejo de una realidad: las sesiones de las academias se convertían en fiestas que eran auténticos espectáculos parateatrales en los que participaban los asistentes y que servían para abrir boca antes de la representación de la comedia, esta sí, como es de suponerse, con actores profesionales.

Ese fue precisamente el principio del momo cortesano, germen de la representación teatral, que está aún bien presente en la época del pleno apogeo de la comedia nueva y que se vincula en muchas ocasiones con festejos navideños:

Los momos gustan de representar, a manera de libro romántico de estampas, las figuras de pintorescos personajes venidos de extraños países. [Destacan algunos momos de 1500 como los que se celebraron la noche de Navidad participando el rey D. Manuel, la reina su mujer y la nobleza palatina]. Tales espectáculos contenían en germen una pieza teatral: una sucesión de cuadros plásticos con

ilustraciones poéticas y musicales o un posible drama con ritmo y movimiento orgánico.⁶⁹

La propia narración se funde así con la comedia haciendo un todo unitario. De hecho, los salones donde tienen lugar las fiestas de la zaragozana academia que nos muestra la miscelánea de Aguirre se convierten de este modo en un auténtico corral de comedias.

En efecto, los salones del “Augusto Palacio” ven desfilar, separadamente, al igual que en el corral, a los mismos tipos de mujeres:⁷⁰ las actrices-protagonistas y las nobles ocultas tras las rejas y celosías de los aposentos o las “embozadas” descritas en infinidad de páginas de la *Navidad*: “Entraron las embozadas seguidas del bullicio de la gente que había concurrido a aquella ostentación” (*Noche II*, p. 193); “las embozadas también con deseo de mirar aquel festín tanto a la vista apetecible” (*Noche IV*, p. 457). Estas mujeres “embozadas” remiten a la realidad social del momento en la que la mujer debía estar recluida en casa pero de vez en cuando se tapaba para poder salir:

Envueltas por una enorme capa sin mangas que las cubría desde la cabeza a los pies, el rostro oculto por un velo o por el extremo mismo de la capa, en el más riguroso anonimato, casadas y solteras podían llegar a mezclarse entre el gentío de la calle o el paseo, disfrutar de un rato de libertad y escuchar, divertidas o interesadas, los galanteos y piropos que lanzaban los hombres a su paso. [...] la práctica se mantuvo intacta a juzgar por la cantidad de quejas y comentarios que siguieron levantando contra las «tapadas» durante todo el siglo XVII.⁷¹

La división de los espacios destinados para los asistentes era una práctica común de la sociedad del Barroco (aún completamente jerarquizada) y de ahí la importancia de detallar y destacar los elementos particulares de cada sala como muestra de que, según señala Bouza, la imaginería se pone también durante los Siglos de Oro al servicio de una idea:

⁶⁹ Eugenio Asensio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente” en *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 26-27-30 y 33.

⁷⁰ Para todas las cuestiones referentes a la tipología de espectadora de la comedia barroca *Vid.* José M^a Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

⁷¹ José N. Alcalá-Zamora (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1999, pp. 175-176.

Característica esencial de la sociedad estamental fue la de reconocerse a sí misma, en sus jerarquías y sus grados, *viéndose* en una casi infinita serie de fiestas ceremonias que periódicamente, y a lo largo del año *re-presentaban* la liturgia del orden plural que daba cuerpo de una comunidad. Puesto que, como se sabe, era un orden de partes que, aun siendo todas necesarias, no eran todas iguales [...]. Bien podría decirse, entonces, que la sociedad estamental conllevó una peculiar economía del espacio y, con él, de la visión de los distintos cuerpos sociales, siendo posible, por supuesto, que se pretendiese romper ese cerrado y predeterminado orden de *espacios vistos*.⁷²

Los salones, como el corral, presentaban una división de lugares para los distintos tipos de asistentes. En este sentido de la jerarquización de espacios destaca en la miscelánea la descripción del espacio destinado a las damas, muy cercano a la representación:

Había un espacio dividido para representar la comedia entre algunos caballeros y damas [...]. La cuarta pieza, prevenida para que antes que se diese principio a la fiesta pudieran las damas sosegar de la fatiga del camino, estaba con una tapicería, con bordadas fábulas de los antiguos dioses de fina seda y realces de oro. La alfombra y las almohadas de la propia riqueza; sillas de terciopelo carmesí, matizadas con oro y ricas piedras; dos escritorios pequeños con bufetillos de plata estaban guarnecidos de lujosas esmeraldas y rubíes [...]. Eligieron cuatro damas que más adelantadas habían bebido de los cristales de la helicon fuente, para que estas con sus voces suaves cantasen algunos amorosos versos. (*Noche I*, p. 21)

Las mujeres con sus adornos y vestidos se integran a la perfección en el marco lujoso de los salones y tienen en sí un componente visual y de aparato escenográfico importante. En el lugar más visible, el de las damas, están los elementos más artísticos y decorados del palacio. Y en él aparece la naturaleza que se integra para crear el marco propicio para la creación artística. El tópico del *ut pictura poesis* aparece a través de la descripción de la pintura de los tapices. El espacio para el canto y para la poesía es también el lugar para la comedia, cercano al de las damas y plagado de jardines y mitología. Asistimos, por tanto, a la equiparación del marco natural con el marco artístico. La academia se convierte en

⁷² Fernando Bouza, *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 71.

un espacio natural en donde se escenifican y poetizan las ideas.⁷³ Los propios personajes se convierten en poetas-creadores y, a la vez, actores dentro la miscelánea. Los protagonistas, disfrazados en el recital de poesías y acompañados de todo ese aparato escenográfico que se ha descrito previamente, se convierten en preludeo de la representación teatral que culmina en la comedia de cada una de las noches.

Esta fusión de la narración y la comedia se hace palpable a través de las acotaciones. En las dos primeras comedias, como ya hemos señalado, encontramos las acotaciones habituales en cualquier texto dramático, algunas de las cuales ofrecen indicios de la representación de las comedias en un corral. Sin embargo, en *Cómo se engaña el demonio* irrumpe hacia el final de la jornada primera un nuevo tipo de acotación: “Apareció en esta ocasión una nube hermosísima en el aire a donde se oían diferentes instrumentos y suaves voces y abriéndose salió de ella un ángel hermoso y bajó hasta el suelo.” (*Demonio*, Acot. 826). En primer lugar, sorprende la utilización de un tiempo en pasado para una didascalía que, en principio, debería ir en un presente atemporal, actualizable en cada lectura del texto dramático. El uso del pasado descriptivo es indicativo de que nos encontramos ante un nuevo tipo de acotación escénica, en este caso con un valor narrativo y literario. En la tercera comedia se registran pocos casos más de acotaciones de este tipo (*Demonio*, Acot. 2069, 2097 y 2349), siempre relacionadas con la irrupción en escena de una aparición de nube que eleva a un personaje sobrenatural como la Virgen o un ángel.

Estas acotaciones permiten unificar e identificar, según denominación de algunos autores⁷⁴ por un lado el denominado “tiempo de la historia” con el “tiempo del discurso”. El momento en el que se sitúa el narrador del relato marco es diverso del momento en el que puede tener lugar la representación de la comedia. Esta se convierte progresivamente en una narración de lo que supuestamente ha sucedido en

⁷³ “Con el Renacimiento, y el creciente interés en la urbanización y ordenación de la naturaleza, los jardines o parques privados se convirtieron en marco apetecido de todo tipo de fiestas cortesanas. El espectáculo cortesano gustó de la integración de espacio natural y de espacio artificial y de la creación de escenarios efímeros al aire libre.” (M^a Teresa Ferrer Valls, *Nobleza e espectáculo teatral (1535-1622)*. *Estudios y documentos*, UNED, Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993, p. 38).

⁷⁴ Vid. Elena Mata López, “Sobre el narrador en el teatro” en *El personaje teatral. Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del teatro*. Vigo, 7-8 mayo de 1998, Jesús G. Maestro (ed.), Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1998. p. 209.

la otra narración, esto es, el relato marco en el que se integra el narrador que es el propio Aguirre, quien describe en primera persona las veladas de la academia del palacio del Coso en el que transcurre la *Navidad*. En *El príncipe de su estrella* ya encontramos de modo absolutamente generalizado el empleo de estas acotaciones literario-narrativas. Esta es, sin duda, la comedia más rica en aparato y apariencias. Encontramos en ella recreaciones de grifos, caballos y águilas que irrumpen y se llevan volando a alguno de los personajes, truenos y relámpagos, simulaciones de jardines que aparecen y desaparecen con una gran rapidez:

En un instante se mudó el teatro de diferente forma, pues lo que antes era palacio adornado era entonces ya un amenísimo y florido jardín tan ricamente dispuesto que todos admiraban la curiosidad. Salieron muchos surtidores de agua en cristalinas fuentes de preciosas piedras, y después de haberse pasado la inquietud que causó la alabanza, salieron Remolino y Felisardo vestidos de jardineros

(*Príncipe*, Acot. 1952)

La rapidez para mutar decorados y escenografías solo se logra con la utilización de los bastidores habituales en teatros a la italiana como el Coliseo del Buen Retiro.⁷⁵ Sin embargo, muchas de estas comedias tan prolíficas en aparato, bastidores y efectos de luz se trasladaron de los coliseos italianos a los salones cortesianos incluso antes que a los corrales. Comedias de grandes efectos plagadas de las más complejas escenografías descritas por Baccio del Bianco o Sabbatini, como es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* Calderón, fueron adaptadas para su representación en salones palaciegos:

El teatro en el que se representó la obra tenía unas características muy distintas a las del Coliseo y se aderezó precisamente para el estreno valenciano de la obra en el Salón de las Guardias del Conde de Altamira, con el fin de que luego sirviera para otras representaciones posteriores. Con tal motivo, se dispuso un estrado especial con

⁷⁵ “Sabbatini proponía tres maneras fundamentales para realizar con celeridad la mutación de escenas procediendo de menor a mayor dificultad y complejidad. La primera consistía en la confección de unas telas finas y ligeras, del mismo tamaño que las de los bastidores o bambalinas laterales, en que se pintarían los objetos propios del subsiguiente decorado. Irían por el reverso impregnadas de engrudo u otro ligero aglutinante y se fijaría su extremo superior a una pértiga. Unos hombres [...] deslizarían las pértigas sobre los bastidores [...]. Por mucha prisa que se diesen los atrecistas no podían realizar esta operación sin ser notados por el público de la sala. Para distraer su atención hacia otra parte Sabbatini proponía varios procedimientos [...]: un toque de trompeta agudo o imprevisto o la simulación de una riña entre personas convenidas de antemano [...]. Desde luego esta castiza costumbre, en conexión o no con el cambio de decorado, consta que se practicó tanto en los populares Corrales de Comedias como en los aristocráticos Coliseos cortesianos.” (Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 53).

entrada independiente y ventana para poder servir refrescos en el que se situaron la virreina y sus acompañantes. Otros nobles gozaron de lugar privilegiado en aposentos especiales. La existencia de aposentillos para el público, en hileras de sillas dispuestas frente al escenario, hace recordar las que existían en el teatro de la Olivera de la misma ciudad de Valencia. Había también tres hileras de sillas colocadas sobre tres gradas cubiertas de seda y elevadas nueve palmos del suelo. El escenario gozaba de amplio espacio para los tornos, contrapesos y maderajes de las tramoyas y fue dispuesto en la luna de la escalera de dicho Salón de las Guardias.⁷⁶

Igualmente tenemos noticia de otros palacios cuyos salones albergaron comedias llenas de apariencias voladoras y diversidad de efectos sonoros y luminosos, como fue el caso del Salón Dorado del Alcázar de Madrid.⁷⁷ Por tanto, parece viable pensar que una comedia tan compleja en escenografía pudiese ser representada en un salón noble, posiblemente en el que transcurrían las sesiones de la Academia del Conde de Lemos, referente real de las veladas que se relatan la *Navidad de Zaragoza*. Quizá esta sea, a pesar de que, como señalamos arriba, muchos autores afirman que se representó en fecha temprana en el corral de comedias, una comedia solo representada y representable a mediados de siglo en un Coliseo o salón cortesano, aunque es una hipótesis poco probable y discutible si analizamos la compleja escenografía del conjunto de la comedia. Un salón dividido en aposentos, como el separado por una cortina para las damas, el cual se describe en la propia obra y que Aguirre recrea dentro de la última comedia: “*Corriose una cortina y sentose Feruarda en la silla que estaba arrimada al dosel y Celinda en la otra de al lado*” (*Príncipe*, Acot. 67).

También las apariencias de jardines, que están muy presentes en la comedia, son parejas a las que dan pie para algunas de las poesías en la fiesta-sesión académica⁷⁸ de la *Navidad*:

⁷⁶ Aurora Egido, “La evolución escenográfica de *La fiera, el rayo y la piedra*” en la “Introducción” a la misma obra (*op. cit.*, pp. 98-99).

⁷⁷ Vid. J. E. Varey, “L’auditoire du Salón Dorado de l’Alcazar de Madrid au XVII^e siècle” en *Dramaturgie et société. Rapports entre l’oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, J. Jacquot (ed.), París, CNRS, 1968, PP. 77-91.

⁷⁸ Lo habitual en las academias organizadas con motivo de un acontecimiento, como muy bien señala Aurora Egido (“Una introducción a la poesía y a las academias literarias del XVII” en *Estudios Humanísticos de Filología*, 6 (1984), p. 15), era que dominase el ambiente festivo, como ya tuvimos ocasión de analizar más por extenso en el apartado de este estudio dedicado a la “*Navidad* como novela académica”. Continuamente se refiere Aguirre al encuentro de las sesiones académicas como fiesta: “Con esto se escondió el mar, quedando la sala del propio modo que antes de comenzar la

[...] salió por un lado de la sala un delitosísimo jardín donde se veían las flores tan hermosas y lucientes como pudieran en el mes de mayo en los imperios más copiosos de Flora. Mirábanse en este muchas fuentes y surtidores que aplaudían con ruidoso socorro las generosidades de Marcelo [...]. Habiendo dado fin a sus acentos huyó de la vista de todos aquel amenísimo jardín tan curiosamente dispuesto. (*Noche II*, p. 195)

El juego con las distintas perspectivas entre la realidad externa en la que se sitúa el narrador, la ficción del relato marco y la propia comedia, dotan a la miscelánea de una gran profundidad y verosimilitud. El autor no hace sino mostrar en su obra la realidad de las academias que guardaban gran relación con la fiesta pública y con los certámenes y justas literarias vinculados a ellas: “[en las academias] al margen de los certámenes públicos, [existía] la casi obligatoriedad de concurrir a las sesiones con poesías prefijadas de antemano en cuanto a metro y tema”.⁷⁹ Todo ello era muy habitual en una cultura como la del Barroco en la que el predominio de lo visual era fundamental:

[En el Barroco] exhibición y teatralidad son atributos característicos de la moda: tenían razón los moralistas españoles cuando decían que las mujeres se componían para ser vistas. [...] La exhibición y la teatralidad precisan de escenario; por eso la moda aparece vinculada a la fiesta. [...] en un periodo de la historia de la moda que podríamos considerar aristocrático, la moda era particularmente elitista, costosa y complicada, por el deseo de la nobleza de distinguirse del resto de las clases.⁸⁰

Las celebraciones de fiestas en las veladas de las academias en las que se fundía poesía y teatralidad eran organizadas por un noble quien, como sucede en el caso de cada una de las noches de la *Navidad*, encargaba a cada uno de los asistentes el motivo de las poesías o de las representaciones que iban a tener lugar. Esas representaciones estaban llenas de aparato y de apariencias diversas, muchas de las cuales encuentran su germen en motivos caballerescos y medievales, a través de las cuales las clases pudientes daban rienda suelta a la ostentación de elementos

fiesta” (*Noche II*, p. 233); “Contando dulces y suaves acentos desaparecieron aquellas vistosas apariencias, y habiéndose con esto dado fin a la fiesta, salióse toda la gente” (*Noche II*, p. 327).

⁷⁹ Egido, “Una introducción a la poesía...”, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁰ Mariló Vigil, “La importancia de la moda en el Barroco” en *Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid-Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, 1987, p. 199.

plásticos, como sucede en Aragón, según ha estudiado muy bien en el caso oscense Alberto del Río:

Celebraciones del Corpus, traslación de reliquias, regocijos por nacimientos y bodas reales, duelos en funerales hacen desplegar un complejo y estereotipado ceremonial [...]. De esa manera [la ciudad] lucirá espléndida llegado el ocaso [...] amén de hacer realidad una vez más el manido tópico festivo de la noche vuelta en día a deshora.⁸¹ [...] Tapices, cuadros, arcos triunfales en materiales efímeros, jardines que salen al exterior de las casas ocultan en ocasiones un trazado medieval.⁸²

Como si de un cronista de relación festiva se tratase, Matías de Aguirre muestra precisamente ese ambiente de una fiesta-academia en las páginas del relato marco pero igualmente a través de las extensas acotaciones literario-narrativas que plagan la última de las comedias:

Ligeramente por una sutil apariencia se subieron los dos amantes, desapareciendo de las vista de todos por lo más alto de la sala, sin saber algunos de ella, sino los artifices, cómo se pudo disponer aquel grande artificio, tan imposible a la vista de todos, dando con él fin a la segunda jornada.

(*Príncipe, Acot.* 1952)⁸³

Vemos pues cómo en *El príncipe de su estrella* todo es una fusión perfecta de la vida real en la que se movió el autor (asistente a la Academia zaragozana del Conde de Lemos) y del relato marco de la miscelánea que, a su vez, remite a la misma realidad. La comedia, como espejo de la narración principal en la que se enmarca, se presenta en el texto como espectáculo adaptado a su representación en un salón cortesano, aunque esta es una circunstancia que resultaría muy difícil de llevarse a la práctica real, dados los condicionamientos que ello implicaba, sobre todo en lo que a aparato se refiere. Precisamente en ese gusto por la ostentación y la

⁸¹ Tópico muy presente en la *Navidad* en la que el autor, como si de un cronista se tratase, da cuenta de los sucesos festivos y casi al alba, desvelado, se retira a descansar: “[...] advirtiéndolo ya la hora llegada para solicitar el sueño se levantaron todas y, aplaudiendo la galantería de los cuatro caballeros, fueron saliendo de las salas y metiéndose en sus carrozas. [...] Y cada uno acompañado de sus criados se fue a su casa, y yo a la mía, atónito, confuso del empeño en que me había puesto. Con que discurriendo el modo de mi salida, no admití aquella noche el sueño y dije a mis pensamientos que se hiciesen al desvelo porque muchas noches habían de venir semejantes a aquella.” (*Noche IV*, p. 574).

⁸² Alberto del Río, “Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro”, *op.cit.*, p. 146.

⁸³ Esta acotación está situada justo al final de la jornada segunda. Cumple, por tanto, una función claramente narrativa puesto que se sitúa cerrando una jornada y aportando datos de lo que fue la supuesta representación de esa apariencia aplaudida por todos durante la sesión académica.

abundancia se justifica tanto el argumento como la escenografía de la última de las comedias. La historia que se presenta es una historia de reyes y príncipes, plagada de efectos mágicos y fantásticos que, si bien ya habían comenzado a apuntar en *Cómo se engaña el demonio*, alcanzan el máximo esplendor en la comedia de magia, mientras que las dos primeras representaciones, esas sí pensadas para corral, se mantenían en la austeridad de decorados, muchos de los cuales se construían a través de la palabra.⁸⁴ Las fiestas cortesanas como en las que se ambienta la *Navidad* y en las que se integra *El príncipe de su estrella* responden a ese gusto por emplear “medios abundantes y costosos” para los cuales “se monta un complicado aparato para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes” en la que, como mostraba la última acotación señalada arriba “el espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para [...] la brevedad de unos instantes de placer. [...] Debía ser éste el comentario público que trataba de conseguir quien organizaba una de estas ostentosas representaciones”.⁸⁵ El noble que albergase en sus salones la comedia buscaba con todo el exceso de ornato y aparato en sus fiestas que los asistentes se maravillasen, lo que garantizaba la admiración hacia el anfitrión.⁸⁶ Ello explica las diferencias en la escenificación (por utilizar el sentido más amplio señalado en el apartado anterior) de las comedias pensadas para corral o para salón pues, como señala Sebastian Neumeister:

Hay una diferencia por añadidura entre la comedia de los cofrades y el teatro de la corte: los corrales deben, como lo demuestra Lope [...], respetar la ley de la economía o sea de la escasez de fondos. La fiesta cortesana, por el contrario, aunque suene increíble, tiene el deber de gastar lo más posible. Aquí la riqueza no se gana si no se exhibe. [...] El empuje que dan los medios escenográficos a la cultura de corte, como cultura ostentosa, es lo que explica su papel en la época. [...] El efecto es más importante que el motivo. La ostentación cortesana hace necesario que los españoles importen de Italia, país preferido de

⁸⁴ Así es muy habitual encontrar en las dos primeras comedias cómo las transiciones de la calle al interior de la casa y viceversa se realizaban, no mediante cambio de decorado, sino haciendo que los personajes saliesen de escena, diesen una vuelta por el vestuario y volviesen a salir por el lado contrario. El público entendería así el cambio de localización espacial mediante las acotaciones puestas en boca de los personajes que anuncian que ya se encuentran en el interior o el exterior de la casa (así en *Engaño*, *Acot.* 1525 y 1611 y *Industria*, *Acot.* 278, 350 y 459. En *Industria*, v. 368-371 se da la localización exacta de los personajes en la “calle que el Ebro introdujo...”).

⁸⁵ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, p. 483.

⁸⁶ Para todas estas cuestiones de la ostentación ligada a la fiesta cortesana y a las representaciones teatrales véase José María Díez Borque (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo. Sevilla, octubre 1995*, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 70-95

la cultura teatral de la época, no textos o autores de las obras dramáticas sino tramoyas, músicas, decorados, efectos.⁸⁷

No obstante, una de las acotaciones plantea algunas dudas sobre la consideración de la representación en salón, puesto que habla del vestuario por el que sale uno de los personajes y vuelve a entrar:

Al ir a entrar Feruarda en el vestuario, vio a Felisardo y a Remolino que estaban en la pieza de adentro donde había luz, y como pensaba hablar con él, volvió colérica, y, al mirar hacia el vestuario, dijo así
(*Príncipe*, Acot. 1266)

El vestuario era propio del corral de comedias.⁸⁸ Es esta la única acotación que puede plantear alguna duda respecto a si la comedia fue pensada desde un principio para ser llevada a escena en un teatro cerrado o salón o para el corral, donde parece que también pudo representarse.⁸⁹ No obstante, independientemente del lugar donde fuese finalmente representada, está claro que el planteamiento del autor fue diverso al de las otras comedias. Las acotaciones muestran una gran evolución pues han dejado de ser simples didascalias informativas de la escenografía y acción de los personajes para convertirse en auténticas piezas narrativas con las que se introducen los diálogos. Mediante ellas, el autor se revela como artífice dentro de la comedia, al igual que asiste como un personaje más a las veladas del relato principal de la *Navidad*, con lo que se convierte en el conductor y vertebrador de todo el conjunto de la obra. Si las comedias fueron escritas con anterioridad (y representadas) y después fueron incluidas en la obra, es un hecho que poco importa. Lo fundamental es que el autor, progresivamente, fue logrando ensamblar los materiales con una habilidad que encuentra su culminación en la comedia de la *Noche Cuarta* como resulta palpable a través de las acotaciones. Esa magnífica

⁸⁷ Sebastian Neumeister, "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo" en *La escenografía del Barroco*, op. cit., pp. 144-145.

⁸⁸ Para las diferencias entre el corral y los salones vid. Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977. El caso concreto de las representaciones cortesanas ha sido muy bien estudiado por John E. Varey y N.D. Shergold en *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

⁸⁹ Como vimos con anterioridad, los vejámenes dan noticia de Beçón, gracioso que se reía de Aguirre durante los ensayos para la puesta en escena, posiblemente en el corral zaragozano, de las comedias que nos ocupan.

trabazón con la que engarza al final los materiales para dar cuerpo a la miscelánea es, en mi opinión, lo mejor de la obra de Aguirre.

5.2.2) Escenografías predominantes

Dentro de la escenografía hay que distinguir lo que son los decorados (y los elementos que los integran) de lo que son el resto de elementos que apoyan a los primeros y que, con un valor simbólico o no, contribuyen a enriquecer la ambientación de la acción dramática.

a) La escenografía para el monte

Sin duda, la escenografía más repetida en las cuatro comedias es la del monte. Descendiendo desde lo alto del monte, aparece Fortunio abriendo la primera de las comedias; en el monte se refugia Alejo como pobre asceta en la tercera y en la espesura del bosque de una montaña cercana al Danubio (*Príncipe*, v. 930-932) se sitúa el palacio en el que han sido recluidas Feruarda y Celinda. La única de estas comedias que no presenta este tipo de ubicación espacial es *La industria contra el peligro* por tratarse de una comedia de capa y espada, un género eminentemente urbano.⁹⁰

En primer lugar hay que partir de la distinción que plantean Ruano de la Haza y Allen⁹¹ entre la escenografía de la montaña y la del monte. En muchas comedias estos términos son utilizados como sinónimos [*“Por lo alto del teatro bajando una rústica montaña salga Mollete”* (*Demonio*, Acot. 1198)]; sin embargo, poseen un matiz diverso. El monte implicaba casi siempre descenso desde lo alto del tablado. Esto es lo que observamos en las repetidas escenas que se presentan diseminadas por las comedias que nos ocupan, ya sea mediante acotaciones (casos

⁹⁰ La acción de esta comedia se desarrolla en el interior de las casas de los protagonistas o en la calle y en la transición entre ellas. Es escenario habitual que presentan las comedias de capa y espada como las de Calderón pues son, por definición, “comedias urbanas” (vid. Fausta Antonucci, “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”, *Homenaje a...* op. cit., pp. 58-81).

⁹¹ José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del s. XVII...*, op. cit., pp. 419-426 y 432-434.

de *Engaño y Demonio*) o decorado verbal (a través de las indicaciones puestas en boca de los personajes, como sucede en el caso de *Príncipe* en el descenso de Celinda y Feruarda).

Como el propio Ruano de la Haza explica para el caso del inicio de *La vida es sueño*,⁹² la representación del monte en el corral de comedias se construía a través de una rampa que descendía desde el segundo corredor hasta el tablado y que se ocultaba “antes del comienzo de la representación, dejándose adornada en su lugar [...] de ramas y lienzos pintados”,⁹³ como reza la primera de las acotaciones de *El engaño en el vestido*: “Ha de estar vestido el teatro de murta, fingiendo unos montes, y por lo alto de ellos, salga Fortunio solo, de villano” (*Engaño, Acot. 1*). Esa representación del descenso mediante una rampa escalonada que bajaba desde los corredores al tablado era muy frecuente en los corrales del Siglo de Oro (como atestiguan algunos documentos madrileños de 1678)⁹⁴ y posiblemente lo fuera también en el corral del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza.

La diferencia, pues, entre la representación del monte y de la montaña, aunque estos se empleen de manera equivalente, es una cuestión de verticalidad frente a horizontalidad:

No todos los montes mencionados en las acotaciones consistían en rampas con escalones. [...] La palabra “monte”, y más comúnmente “montaña”, alude, en ocasiones, al primer corredor, adornado con ramas y quizá rocas, que fingía ser la cima de una montaña. Si los personajes aparecen en lo alto del “monte” pero no descienden al tablado, lo más probable es que se tratase de un decorado de “montaña” en el primer corredor.⁹⁵

El monte, “la rústica peña” o el “peñasco encumbrado”, siguiendo el reiterado calificativo tomado el lenguaje gongorino, se caracteriza por su altura, por ascender hasta el mismo cielo, y así es, por antonomasia, un gigante que “sirve al sol de perpetua nube” (*Engaño*, v. 26). Igualmente todo espacio que motiva el ascenso o descenso de los personajes, como es el caso del palacio del bosque, es imagen del monte, pues, como este, es “atlante de aquel coche febeo” (*Príncipe*, v. 449-450). El

⁹² Véase su “Introducción” a la citada obra en su edición (Madrid, Castalia, 1994, pp. 28-41).

⁹³ Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 424.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 419.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 432.

lenguaje de corte gongorino empleado para las imágenes del monte tiene un valor simbólico de elevación (“el monte que se eleva al sol”) como el del inicio de *La vida es sueño*,⁹⁶ que encuentra su plasmación en la escena barroca. El empleo del eje vertical, el que proporciona el uso de los corredores, permite esa elevación desde la que se desciende y que connota un trasfondo simbólico, el mismo que está presente en otras artes como los retablos y que, como señala Orozco, “enlaza directamente con la escena medieval”.⁹⁷ El monte es el puente entre la tierra (lugar donde transcurre la representación en el mundo los hombres, siguiendo el tópico del “gran teatro del mundo”), esto es, el tablado, y el cielo, desde el que descienden las nubes. El tercer nivel será, como veremos, la representación del infierno, presente en *Cómo se engaña el demonio*.⁹⁸

Y es precisamente en esta línea simbólica de interpretación en la que se insertan las otras representaciones que transcurren en la escenografía del monte: las del despeño. El despeño se produce cuando un personaje, enamorado y ciego por la pasión, cae del caballo e irrumpe en escena “tropezando” (*Demonio*, Acot. 1430). Son dos los personajes que sufren este despeño en la tercera de las comedias: Teodoro y Clarinda. La caída de Teodoro se especifica mediante acotación, pero la de la dama, que se presenta a caballo, se construye mediante decorado verbal a través de la acotación implícita en las palabras de Alejo y Mollete:

ALEJO	[...] Mas ¿qué Atalanta brñosa sobre un bruto se despeña de un corto risco de plata hasta un arroyo de perlas? ¡Válgate Dios! [...] Difunto pide a la tierra el espacio más disforme.
MOLLETE	Mujer que corre carreras, los caballos son la causa las más veces de que muera.

(*Demonio*, 1372-1383)

⁹⁶ Vid. Carmelo Samonà, “Un monte che si leva fino al sole”, *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Roma, Garzanti, 1990, pp. 84-90.

⁹⁷ Emilio Orozco, *Teatro y teatralidad en el Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 56.

⁹⁸ Para el estudio del simbolismo espacial de los tres niveles infernal, terrenal y celestial véase J. E. Varey, “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón” en *Cosmovisión...*, op. cit., Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-247.

El personaje de Clarinda aparece al comienzo de la obra vestida de hombre, lo que revela sus cualidades varoniles, que son ratificadas de nuevo en este pasaje: “Varonil mujer naciste.” (*Demonio*, 1398). Clarinda es una mujer movida por la defensa de su honor y por su amor arrebatado por Teodoro. Lógicamente, el lugar del despeño es un monte salvaje,⁹⁹ en el que, para dotar la escena de mayor dinamismo (a compás con la caída precipitada del personaje), la escena y escenografía se hacen explícitas en las palabras de los personajes. El despeño de Clarinda (como el de Rosaura) es, por tanto, mucho más rápido y dramático que el de Teodoro, el cual sí se especifica mediante una acotación que da escuetas pistas de cómo podría realizarse la representación.¹⁰⁰

Asociado al monte está el “despeñadero”. [...] Varey menciona que un espectáculo muy popular consistía en ver descender o caer vertiginosamente a un hombre desde la torre de un campanario al suelo de la plaza. [...] Trasladado este artilugio a los corrales, podemos imaginárnoslo como compuesto de una tabla de madera, con una ranura o canal por la parte de abajo, que se instalaba en lo alto del monte, la cual se deslizaba, desde el primer corredor al tablado lateral, por una maroma tensada que descendía diagonal y paralelamente a la escalera del monte, pero que permanecía oculta al público (para conseguir el efecto de sorpresa) por las ramas y decorados del monte. La maroma parece esencial para encarrilar la tabla y evitar que se saliera de la rampa. Después de recorrer la cuerda, el vuelo de la tabla sería detenido junto al tablado por un taco o tarugo de madera que serviría de tope. Sin este tope, tabla y actor saldrían disparados sobre el tablado. [...] El actor que se despeñaba se dejaría caer sobre la tabla, oculta en la cúspide del monte e invisible para el público, y descendería de cabeza, con el pecho apoyado sobre ella, hasta que el tope detenía su descenso al pie del monte, saliendo el actor despedido y rodando sobre el tablado lateral.¹⁰¹

⁹⁹ El inicio de *La vida es sueño* es el que inspira este pasaje. Las notas características del inicio en el que la acotación indica que una Rosaura vestida de hombre “sale de lo alto” precipitándose en una caída que es metáfora del ímpetu amoroso (imagen tradicional representada simbólicamente en el caballo desbocado): “La complessità dinamica, la ricchezza espressiva di questa apertura (corsa-volo, caduta-voragine, pluralità di metafore) potrebbe essere unicamente funzionale all’illustrazione di un evento materiale, quello del cavallo caduto”. (Carmelo Samonà, *op. cit.*, p. 28). Para el simbolismo de la caída del caballo en Calderón, como imagen de la lucha entre la razón y los instintos véase A. Valbuena Briones, “El simbolismo en el teatro de Calderón” en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713).

¹⁰⁰ De la representación del despeño y la escenografía para el monte en la obra de Calderón trata el estudio de J. Varey “Sale en lo alto de un monte”: un problema escenográfico”, *Hacia Calderón*, *op. cit.*, pp. 162-172.

¹⁰¹ Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, pp. 426-429.

Gráficamente, y a través del estudio de documentos de corrales de comedias de la época, estos textos nos permiten conocer el modo de representación de una escenificación tan compleja ligada a la escenografía de montes como es el despeño.

b) El jardín

Paralelamente a la escenografía de montes y montañas, como el reverso de la misma moneda, el otro decorado principal de las comedias que nos ocupan es, como lo fue para Calderón,¹⁰² el jardín:

Este espacio del monte (bosque, montaña áspera) es precisamente uno de los fundamentales para los dramas de Calderón, y constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín (prado, *locus amoenus*), enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. [...] El monte o montaña en la significación de la época se refiere no solo a la elevación orogénica, sino también a un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al segundo espacio, el del jardín, reflejo de una naturaleza ordenada y culta.¹⁰³

Esta dualidad funciona a la perfección en las comedias de Aguirre. La primera aparición del jardín utilizado en este sentido se produce en la primera comedia. Los “montes altivos” coronados de nieve “en el invierno frío”, las “rústicas peñas que de luz sobrada” se adornan “en el ardiente estío”, la “selva confusa del puerto retirada” y los “bosques espesos” bañados por un río (*Engaño*, v. 1-6) son el *locus terribilis* en el que Fortunio ha pasado su infancia desconociendo su noble linaje. La imagen del jardín se presenta entonces como metáfora de su púrpura real, escondida como el clavel oculto por el jardinero fiel, en un lugar definido en términos opuestos: “en lo ameno de un jardín” (*Engaño*, v. 154). El jardín, por mucho que se trate de una “verde prisión”, es un *locus amoenus* descrito en términos positivos.

Frente al espacio inmenso y abierto del monte, el jardín es una “estancia limitada” (*Demonio*, v. 2110), un lugar en el que se respira sosiego, el espacio de la

¹⁰² La importante presencia del jardín en el teatro barroco ha sido estudiada por José Lara Garrido en “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco” en *La cultura del Barroco*, op. cit., Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 187-226.

¹⁰³ Ignacio Arellano, op. cit., pp. 85-86.

paz y de la tranquilidad. Las escenas de batalla y de guerra no transcurren en escena, pero se alude a ellas generalmente mediante voces que llaman desde dentro “al monte”, donde se desarrolla todo conflicto bélico: “Es prevención escusada,/ que es segura la vitoria/ saliendo yo a la campaña./ [...] ¡Toca al arma, al arma, al arma! Dentro” (*Engaño*, v. 479-483). Sin embargo, el jardín es precisamente el refugio al que los personajes huyen para evitar los conflictos provocados por el enredo a través del engaño con los vestidos que da título a esta primera comedia: “Por la puerta del jardín está muy seguro el paso.” (*Engaño*, v. 1383-1384). Del mismo modo, es el lugar tranquilo en el cual el santo Alejo se retira a morir en paz: “Agora quiero apartarme/ a esta estancia limitada, /que, pues la muerte es llegada,/ justo será retirarme.” (*Demonio*, v. 2109-2112).

No obstante, en las primeras comedias, el jardín no aparece representado en escena. Su recreación es propiamente lo que hemos venido denominando un decorado verbal. Solo encontramos algunas alusiones y descripciones de los personajes en el consabido lenguaje gongorino¹⁰⁴ que es típico de Matías de Aguirre:

AURORA

En esta estancia, Fernando,
entre el jazmín y la rosa,
con el alma temerosa,
te estuve, amante, esperando.

[...]

Miré el jardín que, vestido
de árboles, frutos y flores
sufrió del viento rigores
y del sol fuego encendido.
Vi que el clavel estendido
nácar desprecia en él
y el cierzo más crúel,
cuando más purpúreo estaba,
negro borrón lo dejaba
sobre tumbas de laurel.

Vi que la rosa lozana,
reina imperiosa de flores,
entre diversos colores
vestía púrpura y grana.
Vi la reina en la mañana
abrir el cogollo verde
y el sol, porque yo me acuerde

¹⁰⁴ Una de las descripciones de corte gongorino más significativas del jardín en la poesía aragonesa es la de Miguel de Dicastillo en su *Aula de Dios*, cuyas semejanzas con algunos pasajes de la *Navidad de Zaragoza* de Aguirre han sido destacadas por Aurora Egido en el estudio preliminar a la reproducción facsímil de la edición de 1637 de la obra de Dicastillo (*op. cit.*, pp. 39-41).

de la vida de la flor,
con el fogoso calor
sus purpúreas hojas pierde.

Vi que el cierzo muy aleve
la flor abre más vistosa
y que la azucena hermosa
a romper cárcel se atreve,
derritiendo entre la nieve
oro en el blanco crisol
que, entre pajizo arbol
y entre guirnaldas muy bellas,
esparce a la nieve estrellas
y campanillas al sol.

Vi que el jazmín coronado
blancas flores ostentaba
y cuando el sol lo miraba
se desunía abrasado.
La abejuela con cuidado
del acierto que procura
le bebía la dulzura
y al fin, en un punto breve,
túmulos le dio la nieve
y la arena sepultura.

[...]

En las flores admiré
la brevedad del vivir,
allí comencé a sentir
lo que en mi amor recelé.

(*Industria*, v. 2396-2460)

El jardín es el espacio en el que los personajes cantan sus penas de amor y donde proyectan su subjetividad. Es una especie de Arcadia en la que los acordes que acompañan a la poesía de los personajes se funde con la música de las fuentes, creando una especie de ambiente idílico que responde al tópico de la *natura naturata*. Este tópico es fundamental ya desde el relato marco para la recreación del ambiente académico. Dios crea la naturaleza del mismo modo que el poeta es artífice de la escritura artística. El poeta, partiendo de ese marco natural que le inspira y que es reflejo de su propia creación, somete la realidad a una metamorfosis artística, constituyendo de este modo una segunda naturaleza: la literaria. Obtenemos así el arte y la naturaleza en perfecta armonía, al igual que en la

miscelánea se armonizan prosa y poesía,¹⁰⁵ como reflejo del mundo. Y en este contexto es fundamental la presencia de las imágenes del jardín, de las que está plagada la obra. En medio de la prosa y de las comedias, se abre un marco natural que será el escenario para la música y la poesía. Un jardín que pasa a describirse pormenorizadamente, tanto en las acotaciones narrativas como en los parlamentos de los personajes:

A esta ocasión todo el teatro, que hacía un deleitoso jardín con sonoras y cristalinas fuentes, con grandes diferencias de flores, se mudó todo, y salió otro ostentósimo, de unas ricas colgaduras y diferentes tapicerías que las primeras, y salieron después Felisardo y Celinda

CELINDA Este es, príncipe y señor,
mi rico y pomposo cuarto
[d]onde retirada vivo,
donde amartelada os amo,
donde apasionada os quiero,
donde amante os idolatro.

(*Príncipe*, v. 2665-2670)

En esta última comedia el tópico del jardín, tan habitual en el Barroco, alcanza su punto culminante, pues toda la jornada tercera tiene como escenario precisamente el *hortus conclusus* en el que el rey, disfrazado de jardinero, oculta su amor y canta y llora sus penas. La recreación de los jardines, especialmente en la novela barroca,¹⁰⁶ es la culminación del tópico de la *natura naturata* ya que, a través de las fuentes, se unen materialmente el arte (representado muchas veces mediante las estatuas o esculturas que coronan esas fuentes) y la naturaleza (agua y árboles). La poesía emerge con su música del compás sonoro del surtidor de la fuente. La poesía ensimisma a todos y los traslada a un lugar idílico, en el que el arte se funde

¹⁰⁵ Para todas estas cuestiones *vid.* R.G. Collingwood, *Idea de la naturaleza*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950 y F. Garrote Pérez, *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*, Salamanca, Universidad, 1979.

¹⁰⁶ En toda la novela barroca, y en especial en la novela pastoril, el jardín es una imagen recurrente, en muchas ocasiones con un matiz simbólico, como puede ser el “jardín de la sabiduría” de reminiscencias platónicas (*Vid.*, Santiago Echandi Ercila, “Filosofías del jardín y sabidurías en el jardín” en *La cultura del Barroco...*, *op. cit.*, pp. 149-168), aunque “en la prosa novelística aragonesa, como en la española en general, aparece en gran medida desprovisto de su concepción metafórica y simbólica originaria”, a pesar de que se sigan mencionando muchos tópicos de la mitología y “por encima de todos, el de la confrontación entre la naturaleza y el arte” (José Enrique Laplana, “Jardines y casas de recreo en la prosa novelística aragonesa del XVII”, *ibid.*, p. 185).

con la naturaleza como si del paraíso se tratase.¹⁰⁷ Un lugar idílico pero cerrado. Precisamente en *El príncipe de su estrella* se aglutina la doble cara de la naturaleza. El monte se funde con el tópico del jardín cuando el bosque, donde se sitúa el palacio en el que se encuentran ocultas Feruarda y Celinda, se describe en los mismos términos que el jardín:

Pero importará que sepas
la ocasión porque pasaste
escondida en este bosque,
retirada en esta cárcel,
donde esta torre encumbrada,
del cielo olímpico atlante,
te sirve de fiel custodia,
donde los brutos y aves
por señora te conocen
rindiéndote vasallaje,
donde floridos jardines
te echan fragancias süaves,
y donde parleras fuentes
ruidosa música te hacen
con el golpe de las aguas,
inquietísimos cristales,
que por claros ojos vierten
horribles monstruos de jaspe.

(*Príncipe*, v. 1390-1407)

Y es que las abundantes descripciones no se quedan en el mero tópico. El jardín, en ausencia de luz, también puede funcionar como un lugar lóbrego en el que se traman las intrigas de celos y confusión en las comedias de capa y espada (funcionando de modo paralelo a la calle), como cuando Don Diego lo elige como lugar para su escondite:

DON DIEGO

(Aquí al Conde he sentido
y Aurora, cuando lo oyó,
desmayada se quedó
de temor. Dichoso he sido,
pues por el jardín podré

¹⁰⁷ El jardín como imagen del paraíso también resulta un tópico de la literatura barroca. Vid. Introducción de Aurora Egido al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Soto de Rojas, *op. cit.*

saltar y estorbar su intento.)

(*Industria*, v. 2293-2298)

Aunque lo más frecuente es que el jardín sea el lugar para los amores,¹⁰⁸ tanto para los encuentros amorosos como para cantar al compás de la música, del agua y del viento las penas de amor:

ALDORA

(Al jardín volver intento
para aliviar mis congojas,
que oyendo gemir sus hojas
se templa mi sentimiento.)

(*Demonio*, v. 1933-1936)

[MÚSICOS]

*Dichosa la que ya vive
amada de un noble dueño,
pero infeliz la que toma
por disgustos los contentos.*

Cantan

FERUARDA

No prosigáis, no cantéis
con acentos tan süaves,
que los coros de las aves
del jardín divertiréis,
pero pues me entristecéis
con vuestro agudo argumento,
proseguid el pensamiento
para que, en tan triste calma,
quite alguna pena al alma
lo continuo del tormento.

[MÚSICOS]

*No está contento el amor
si no le pican los celos,
mas si las finezas faltan
se morirán los deseos.*

Cantan

(*Príncipe*, v. 2032-2049)

Como vemos, es un tipo de estructura natural que acoge en sí el arte y la literatura.¹⁰⁹ Es, por tanto, un escenario. Cualquier marco natural, ya sea el bosque cerrado o el jardín en el que, como en la tragicomedia de *Don Duardos*, transcurre la

¹⁰⁸ Un repaso muy interesante al tópic del jardín, *locus amenus* o *terribilis*, como reflejo de las pasiones de los personajes y como espacio natural para el amor es el que realiza Miguel Zugasti en su artículo “El jardín, espacio del amor” en *Homenaje a Frédéric Serralta...*, *op. cit.*, pp. 583-619.

¹⁰⁹ “El jardín, por el contrario, frente a la naturaleza agreste, es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y la seguridad.” (Ignacio Arellano, “Espacios dramáticos...”, *op. cit.*, p. 88).

última jornada de la tercera comedia, funciona a modo de escenario para manifestaciones artísticas y expresión de sentimientos:

Técnicamente, y a la hora de una representación concreta, el jardín corresponde con una escena exterior, aunque no siempre resulta equiparable a lo que ocurre con los espacios de campiña, camino, monte, marina, bosque o selva [...] pues estos sí son abiertos del todo y por consiguiente más difíciles de controlar. [...] La mención genérica a las flores es muy socorrida, como cabía esperar, sin faltar algún nombre preciso como el jazmín, el clavel, la mosqueta o la rosa. Otro vegetal de necesaria presencia son los árboles: se habla de fresnos, robles y laureles. [...] todo jardín que se precie ha de jugar con el sonido del agua, ya a base de fuentes [...] y estanques, ya con arroyos o ríos. Los amantes gustan de hacer partícipes a estos elementos de sus sentimientos [...].¹¹⁰

El tópico de la representación del jardín permite, de este modo, desarrollar otra serie de lugares comunes como la plasmación de los sentimientos de los protagonistas, cumpliendo así una función equiparable a la del monte.¹¹¹ El jardín va un paso más allá y se convierte en una naturaleza viva, que, además de escenografía, es escenificación de la propia tragedia de los personajes. Escenario artístico en el que tienen cabida otras artes arquitectónicas, la música y, por supuesto, el propio teatro, como ya sucediera en la novela pastoril: “Aquí cesó la voz, pero no los suspiros del desdichado [...]. Y, rompiendo las espinosas zarzas, [...] salió a un pequeño prado, que todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido”.¹¹²

c) De la calle al aposento

La otra escenografía fundamental que completa la trilogía básica de la escenificación predominante es la que tiene lugar en el interior de una casa, generalmente en el aposento de la dama, y la transición al exterior de la calle. El exterior de la casa y el aposento son los lugares preferidos para la escenificación de las dos primeras comedias pero, sobre todo, de la segunda, comedia totalmente

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 599-601.

¹¹¹ Es tópico común en todas las comedias que el protagonista clame al monte llorando sus penas. Cfr. *Engaño*, v. 2299 y ss. y *Príncipe*, 836-909.

¹¹² Cervantes, *La Galatea*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 41.

urbana en la que no encontramos la habitual representación del monte, ya que se trata de una comedia de capa y espada que sigue el modelo de las de Calderón, como *La dama duende*¹¹³ o *Casa con dos puertas, mala es de guardar*:

Casas con puertas que salen a dos calles distintas, puertas internas disimuladas por alacenas o tabiques; retretes y camarines que se transforman en socorridos escondrijos; rejas como lugares de cita entre enamorados; ventanas de las que el galán sorprendido por padres o hermanos de su dama puede arrojarse a la calle... Calderón, en sus comedias urbanas, explota todas las posibilidades que puede ofrecerle, para la construcción de la intriga, la configuración de las casas particulares de la media nobleza [...]. Muchas tienen dos puertas, una principal, otra secundaria que da a una calle distinta; tras la puerta de la calle un *portal* o zaguán de paso al resto de la casa [...]; la vivienda se desarrolla muchas veces alrededor de un patio o jardín interior. Cada habitante tiene a su disposición un *cuarto* o conjunto de habitaciones: en la comedia de capa y espada, este conjunto suelen formar una *sala* (lugar en el que comúnmente se desarrolla la acción teatral) y, contiguas a la sala, otras piezas más pequeñas. [...] Por lo común, la acción de la comedia se desarrolla en una sala de la casa, que puede formar parte del cuarto de la dama, o de su padre, o de algún huésped, o bien ser una especie de recibimiento del que después se pasa a los cuartos. Sea cual sea la ubicación en la casa, la sala es el único espacio que se ve en escena, mientras dure el cuadro allí ambientado; los espacios contiguos sólo existen gracias a alusiones verbales y, por sinécdoque, gracias a las puertas del fondo del tablado por las que entran y salen los personajes, quedando a veces visibles al paño, cuando se esconden pero quieren escuchar lo que pasa en la sala que han sido obligados a abandonar.¹¹⁴

La descripción que Fausta Antonucci realiza de las escenas de interior de las comedias urbanas de Calderón es perfectamente aplicable a las de Matías de Aguirre. En el primer drama, a pesar de la importante presencia del monte, muchas de las escenas se localizan en un marco completamente urbano como es la casa de Teodora, en la que va a tener lugar el encuentro con Ramiro. El osado caballero acude allí a cortejarla, pero, ante la llegada inminente de Fortunio, el verdadero amante de la dama, que ha entrado a la casa al encontrar la puerta principal abierta por descuido de la criada, debe esconderse en uno de los aposentos contiguos:

¹¹³ Véase las similitudes que plantea el comienzo de esta obra con la de Calderón y que han sido anotados en la correspondiente nota al pie de la edición de la comedia.

¹¹⁴ Fausta Antonucci, *op. cit.*, pp. 57-58.

Sale Aurora con una bujía en la mano y la deja luego en un bufete que allí habrá

JULIA [...]
 ¡Mas mi señor ha llegado,
 señora!

AURORA ¡Grave pesar!

JULIA Aquí te has de retirar.
 (¡Ay de mí! ¡Triste cuidado!
 Don Diego allí está escondido
 y allí esconderlo procura.
 ¡Qué corta fue mi ventura!)

FERNANDO ¡Que esto me haya sucedido!
 Ya entro, Aurora.

CASCABEL Yo también.
 [...]

Va a espabilar la luz y la apaga

DON JUAN ¡Hay tal descuido! Anda, ve.
 Trae luces.

AURORA ¡Qué inadvertencia!
JULIA (¡Ay de mí! Muriendo voy.)
AURORA (Con ansiosa pena estoy.)

Salen acuchillándose don Diego de Luna, don Fernando y Cascabel y saca la espada don Juan

DON JUAN ¿En esta casa pendencia?

FERNANDO Caballero, hacia esta parte
 seguidme, que yo os diré...

(Industria, v. 350-635)

La secuencia dramática de esta comedia está mucho mejor tramada que la anterior. Allí el público solo presenciaba la estancia que, por lo que dicen los personajes, comunica con la calle y con los aposentos contiguos. En la segunda, con un cambio rápido de escenografía, asistimos al escondite de Don Diego y después a la llegada de Fernando acompañado de Cascabel a la casa:

FERNANDO Ya, Cascabel, en la calle
 estamos de la hermosura
 mayor que el Ebro introdujo
 en las pasiones augustas.

CASCABEL [...]
 La calle en que estoy, señor,
 que está mi vista confusa.
 [...]
 FERNANDO Basta, necio, pues la puerta
 abierta alienta a mis dudas
 y admiro que tantas dichas
 vengan en un tiempo juntas.
 Sígueme.
 CASCABEL Temblando voy.
 FERNANDO Ya subimos.

Dan una vuelta por adentro

(Industria, v. 368-Acot. 459)

La escasez de elementos escenográficos en este tipo de comedias permitía mayor variedad de escenarios y el cambio rápido de una localización a otra, pues el decorado se construía mediante la palabra y a través de recursos tan sencillos como dejar el escenario vacío dando una vuelta por dentro del vestuario para salir por el lado contrario, variación esta de ubicación indicada por el personaje. La falta de medios escenográficos se compensaba con la complicidad imaginativa del espectador para la escenificación de los movimientos de interior a exterior y viceversa. Este era un recurso habitual en las “comedias pobres” (las de los primeros momentos de auge del corral de comedias) que no requerían más decorado que la cortina del fondo para separar la escena del vestuario: “Este espacio vacío es el que permite mayor flexibilidad al autor de comedias, ya que, gracias a la imaginación del público y a la ingeniosidad del poeta, logra transformarse en lugares extraordinariamente originales”.¹¹⁶ La breve pausa para indicar el cambio de escenario, pero sin interrumpir la representación de la jornada primera, es un recurso muy habitual en el teatro de Calderón, que, como señala en el mismo lugar Ruano de la Haza, “tiene mucho de cinemática”.

Precisamente movimiento y enredo, además de diversión garantizada, es lo que aportan las escenas en las que el gracioso, vestido “de ronda” como su señor, se queda solo en la calle, de noche, vigilando a la puerta de la dama. La representación de la calle se construía del modo más realista posible, sobre todo tras la introducción en los corrales de los recursos escenográficos del teatro cortesano. A través de las

¹¹⁶ José M^a Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, op. cit., p. 131.

indicaciones para exteriores urbanos que describe en su tratado Sabbatini¹¹⁷ sabemos que era fundamental el mantenimiento de las perspectivas y el realismo en la iluminación, en especial para las escenas de ronda nocturna:

Ponía singular atención en enseñar a dibujar y colorear convenientemente tanto en los bastidores laterales como en la perspectiva mediana logias y corredores, balcones y galerías en saledizo, tejados y chimeneas en relieve, calles y plazas, cielos y nubes, todo para producir la ilusión más acendrada de la realidad. A diferencia de Serlio opinaba que la iluminación de la escena no se debía de hacer desde el centro ni desde delante, pues en este caso llegaría a ser clara en exceso y los objetos y partes del decorado aparecerían como desleídos y desdibujados [...]. Por el contrario si la iluminación se hacía desde atrás, la escena quedaría demasiado oscura. Lo preferible era hacer provenir la luz desde uno de los lados del escenario, «pues así todo el decorado se mostrará mejor que en los casos precedentes, pues presentará las luces y las sombras justamente repartidas».¹¹⁸

Aguirre gusta mucho de este tipo de escenas en la calle en medio de la penumbra en las que el gracioso se queda solo y suele recapitular alguna parte del enredo en monólogo dirigido al público:

Sale Garapiña con espada, broquel y linterna

GARAPIÑA Dos damas miró mi amo
 en Florencia de buen arte
 y a las dos las solicita;
 no entiendo por qué lo hace.

(Engaño, v. Acot. 1401-1404)

Escenas como esta terminan en pelea cómica entre dos de los criados, cuando otro, Paritoque en este caso, sale también “de ronda”. La escenificación mejor lograda es la que se repite de modo paralelo a esta que acabamos de ver en la segunda comedia. Cascabel aparece cerca de la reja de Isabel donde momentos antes Don Diego, haciéndose pasar por el Conde, la había cortejado. La escena es muy cómica pues el gracioso simula estar durmiendo y soñando que juega a una extraña mezcla de juegos de naipes de la época:

¹¹⁷ Los modos de representación de una calle rodeada de edificios son explicados por Sabbatini en varios capítulos del *Libro Primo della Pratica...*, *op.cit.*, pp. 26-34.

¹¹⁸ Alfonso Rodríguez G. Ceballos, *op. cit.*, p. 49.

más a menudo de lo que podrían dejar suponer las insistentes alusiones a un rígido respeto del código del honor.¹¹⁹

La calle tiene una significación de apertura y libertad de la que carece el jardín, lugar que, a pesar de ser abierto, funcionalmente no es muy diferente de una estancia más. Esa simbología se aprecia muy bien en la última de las comedias, que se abre con la presencia de Feruarda y Celinda recluidas en una de las estancias del palacio. También encontramos en esta obra escenas de enredo con personajes que se esconden ante la llegada del padre, pero las estancias del palacio dan a un jardín que simula un aposento más en el que transcurre buena parte de la comedia. El monte o la selva, la otra ubicación abierta que implica libertad y evasión de las normas sociales (caso de Fortunio y Alejo), no aparece representado (simplemente aludido) en esta comedia en la que, por su género (comedia de magia), se intenta recrear una especie de círculo mágico, de lugar críptico en el que, por alguna especie de hechicería, concurren las apariencias más fabulosas.

Los espacios abiertos son fundamentalmente masculinos.¹²⁰ Cuando una dama como Teodora se presenta en medio del monte, lo hace tapada y acompañada por un hombre y, además, enseguida debe recluirse en un espacio cerrado como es la venta. Las transiciones del monte a la venta (*Engaño*, v. 2787-2855) cumplen, por tanto, idéntica función dramática que los cambios interior-exterior de la casa en la ciudad.¹²¹ Igualmente simbólicos son otros espacios reclusivos como el convento que se acaba quemando y dejando en libertad a Clara (*Engaño*, v. 2624-2636), y otros abiertos como el mar, no representado escena, pero sí aludido, como cuando Aldora es arrojada en una playa inhóspita (recreada con la misma escenografía del monte) tras sufrir un naufragio (*Demonio*, *Acot.* 1532).¹²²

¹¹⁹ Antonucci, *op. cit.*, 76-77.

¹²⁰ “Al hombre, al galán, las costumbres de su tiempo le reservan la calle, y los espacios abiertos en general. Por tanto, va a cara descubierta, no teniendo necesidad de esconder su identidad” (*ibid.*, p. 78).

¹²¹ “La representación del espacio de las ventas en la comedia posee ante todo un alcance funcional.” (Para todas las cuestiones sobre la venta en las representaciones del teatro áureo véase María José Martínez, “La venta y sus representaciones” en *Homenaje...*, *op. cit.*, pp. 359-379. La cita corresponde a la página 367).

¹²² Hay que destacar que las damas nunca aparecen solas en esos espacios abiertos y si lo hacen, o bien se encuentran desvalidas y necesitan la protección de un hombre (caso de Aldora, que acabará siendo custodiada en su viaje de retorno por un arrepentido Teodoro), o bien se comportan como auténticos hombres e incluso aparecen en “varonil traje”, como es el caso de Clara (*Engaño*) y de Clarinda (*Demonio*).

El mar es otro de los espacios predominantes en las representaciones del Siglo de Oro, tanto en las de corral como en los coliseos.¹²³ Sabbatini¹²⁴ ofrece distintos sistemas (basados generalmente en bastidores diversos) para representar mediante la escenografía el mar (en movimiento o calma, con distintos tipos de peces como delfines...etc.) y los barcos (navegando o naufragando). Sin embargo, en las comedias que nos ocupan solo se alude a este tipo de escenografía en *Cómo se engaña el demonio*, pero parece ser más bien un “efecto de ticoscopia”¹²⁵ que una escenografía real, pues el parlamento de los personajes se realiza sobre tierra firme, posiblemente en el mismo decorado de los montes de Edesa por los que vaga Alejo. En cualquier caso, es un espacio abierto que funciona, según venimos señalando, de igual modo que otros escenarios urbanos.

d) Otros elementos escenográficos: Luz, música y otras apariencias

En este apartado trataré aquellos elementos que forman parte de la escenificación pero que son subsidiarios de la decoración que constituye propiamente la escenografía. Me refiero a los efectos de luz, la música, las apariencias y accesorios.

La noche

A lo largo de estas líneas me referiré a los efectos de luz que podemos encontrar para representar el día y la oscuridad. Sin embargo, el título de este epígrafe viene dado por la presencia predominante de la noche, en la que transcurre la mayor parte de la acción dramática.

El uso, y casi abuso, de las escenas nocturnas viene justificado por tres razones fundamentales. En primer lugar, porque facilita la creación de enredos, en especial las intrigas basadas en personajes disfrazados que, aprovechando la falta de luz, se hacen pasar por otros falseando la voz. Básicamente así se construye el enredo en *El engaño en el vestido* y *La industria contra el peligro* (véase, por

¹²³ “La aparición del mar con el movimiento del oleaje y barcos surcando las olas era también otra de las tramoyas que dejaba al público boquiabierto.” (Rodríguez Ceballos, *op. cit.*, p. 57).

¹²⁴ *Op. cit.*, pp. 120-124.

¹²⁵ Siguiendo la terminología de J.M. Díez Borque en su artículo “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro”, *op. cit.*, pp. 50-92.

ejemplo, la anteriormente mencionada escena de la reja en *Industria*, v. 1567 y ss.) pero también sirve para lograr la comicidad de *Cómo se engaña el demonio* entre los criados Mollete y Arnesto, quienes se disfrazan de mujer y fantasma, respectivamente, para darse un escarmiento al final de la comedia, creando así una hilarante escena motivada por la caída de la candela y la subsiguiente oscuridad propicia para la confusión:

*Sale Mollete vestido de mujer por un lado con una luz y sale, por el otro lado,
Arnesto con una sábana cubierto y una luz en las manos*

MOLLETE	(De mujer vengo vestido y así engañarle pretendo.)
ARNESTO	(Como es temeroso, entiendo que así lo tendré rendido.) ¿Quién viene?
MOLLETE	Arnesto, mi dueño.
ARNESTO	(¿Pero Porcia vino a verme?)
MOLLETE	(¿Qué es esto? ¡Cielos, valedme!)
ARNESTO	(Yo me puse en grande empeño.)
MOLLETE	(¡Ay, qué fantasma de nieve!)
ARNESTO	(¡Es posible que llegara y deste modo me hallara!)
MOLLETE	(Más el pecho se me mueve.)
ARNESTO	Llega, no te cause espanto esta invinción. Llega luego.
MOLLETE	Tengo este ojo muy ciego y me lo hace abrir el llanto.
ARNESTO	(¿Si me quitaré el disfraz y me daré a conocer?)

(Demonio, v. 2113-2130)

Pero la oscuridad también tiene una función simbólica que va asociada a los espacios y elementos sobrenaturales. Este segundo uso primordial de la luz y la oscuridad va parejo a la presencia en escena de algunas apariencias y escenografías como son las del cielo y el infierno. La aparición de nubes va acompañada siempre de gran cantidad de luz lograda mediante colores vivos en las pinturas del decorado o a través de efectos con candelas que penden del techo en el caso de las representaciones en coliseos cerrados. Estos efectos de luz son muy bien explicados por Sabbatini en los capítulos 15 (“Come si deve fare abbozzare la scena”), 16 (“Come, e da qual parte si deve pigliare il lume per colorire la scena”) y 38 y 39

(“Come si debbano accomodare i Lumi fuori della Scena”; “Come si debbano porre i lumi dentro la scena”) de su *Libro Primero* de su *Practica di fabricar scene*.¹²⁶ Igualmente el infierno, tan presente en la comedia tercera, aparece acompañado del fuego y las llamaradas que suben a escena desde el foso. Sin embargo, la comedia de magia *El príncipe de su estrella* está inundada de penumbras y efectos de luz¹²⁷ que tienen que ver con la escenificación de las tormentas y todo el aparato luminotécnico para la representación de los rayos que irrumpen en medio de la noche acompañando a los prodigios de Feruarda y Celinda o a las apariencias de grifos. El modo de representación de los rayos se conseguía, como indica el propio Aguirre en la acotación, haciendo bajar una luz o candela desde el techo:

FERUARDA Baje un rayo riguroso
 de esa tenebrosa nube
 para ver tanta osadía.

Bajó de lo alto una luz y se quedó en los aires

(*Príncipe*, v. 1879-Acot. 1882)

El contraste entre claro-oscuros, que recuerda mucho a la técnica tenebrista de la pintura barroca, como han señalado algunos autores,¹²⁸ está bien presente en las dos últimas comedias en las que la luz que acompaña a personajes sobrenaturales (ángeles, Virgen, Venus, ninfas y sibilas) se alterna con la oscuridad o la luz tétrica o tempestuosa que preludia la presencia en escena del Demonio u otras apariencias monstruosas (grifos, leones o águilas).

La noche es, además, pronóstico de malos presagios.¹²⁹ Es, en efecto, el momento propicio para engaños, venganzas e intrigas amorosas, como revelan en

¹²⁶ *Op. cit.*, pp. 22-24 y 53-55.

¹²⁷ Aguirre da la clave de cómo se representaban algunos de estos efectos en algunas acotaciones puramente teatrales como “ponga la vela encendida entre los paños.” (*Príncipe*, Acot. 2189).

¹²⁸ Lo señala Rodríguez Ceballos cuando habla de otros recursos usados para la representación de los relámpagos: “Los relámpagos los simularía otra persona colocada por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida. Agitando la cajita hacia arriba, los polvos saldrían por los agujeros y se incendiarían al contacto con la llama de la candela. El rayo se fingiría también de una manera bastante primitiva e ingenua. Fabricado de cartón pintado de oro refulgente, se colgaría de un hilo atado en uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con solo ir soltando el cabo del hilo a él atado.” (*op. cit.*, p. 41 y 49). Los efectos tenebristas de luz también son destacados por Alfonso E. Pérez Sánchez en su artículo “Los pintores escenógrafos en el Madrid del s. XVII” en *La escenografía...*, *op. cit.*, pp. 61-90.

¹²⁹ La astrología está muy presente en *El príncipe de su estrella* al igual que en muchas comedias de Calderón como *La vida es sueño*. Es en los astros en donde se leen los presagios más funestos o los más halagüeños: “FERUARDA ¿Qué noche es esta, Laurencia,/ tan oscura que los astros/ teniendo

muchas ocasiones los personajes, a través de cuyas palabras el público sabe que el sol ya se ha ocultado:¹³⁰

AURORA Pero, Fernando, tratemos
de nuestra suerte indecisa
que la noche muy aprisa
quiere mostrar sus extremos.

(*Industria*, v. 524-527)

FERNANDO Antes que el sol luminoso
beba perlas del oriente,
que el alba sudó en diamantes
y que granizó en claveques,
he de conseguir venganzas
o he de aceptar parabienes.

(*Industria*, v. 1779-1784)

Además, la descripción de la noche o la simple indicación de esta mediante decorado verbal sirve a un autor de gusto gongorino para divagar hasta la exageración en circunloquios, metáforas y comparaciones mitológicas de lo más complejo:

DON JUAN Ven conmigo, pues la noche
ya con el lucido coche
luce las rubias arenas.

(*Engaño*, v. 1394-1396)

CONDE Ligerito viento que con negras nubes
a turbar a Diana su luz subes
borrándole sus rayos
con míseros desmayos,

imperio en la noche/se esconden entre los pardos/ volantes que tienden nubes/ por los aéreos espacios? [...] porque me ofrecen los hados/ que esta noche han de cumplirse/ las esperanzas de entrambos.” (*Príncipe*, v. 2520-2547).

¹³⁰ En el corral de comedias, donde las representaciones tenían lugar en espacio abierto (sin techumbre) y a plena luz del día, y ante la falta de otros medios como los propuestos por Sabbatini, que se introducirían más tardíamente, la única manera de hacer entender que la escena transcurría de noche era a través de las acotaciones implícitas (“la cuadra toda está oscura” en *Engaño*, v. 2120-2123), por los trajes (“de ronda” nocturna en *Demonio*, *Acot.* 650) o mediante la introducción en escena de una vela o linterna en manos de un criado, lo cual se podía indicar simultáneamente tanto por acotación explícita como por las indicaciones de algún personaje (“muera la luz” en *Engaño*, v. 2228 y *Industria*, *Acot.* 1693).

ocultando la luz que el sol le deja
cuando peina en la mar rubia madeja,
que, despreciando el más dorado pelo,
tierra ilumina poca en mucho cielo,
ampara a mi fortuna
si para más favor cubres la luna,
pues das más esperanza
quitando de mis ojos su mudanza.
Detente, sol, en este mar salado,
imperio de Neptuno alborotado,
donde en tumbas de plata
tu brillante madeja se desata
y en escollo, que el agua a llorar mueve,
haces perlas llorar la fría nieve
que, con curso sonoro y gala suma,
montes levanta de erizada espuma
que, de céspedes llena,
sepulcros forma de mezclada arena
y en túmulo dorado y urna verde,
perlas sepulta y esmeraldas pierde,
porque goce mi amor que se desvela
en la noche más tiempo de Isabela,
y porque mi fortuna
mire en creciente la dorada luna.

(Industria, v. 1665-1695)

CELINDA

Salí, Feruarda, a mirar
a esta pieza cómo Febo,
rizando montes, se bebe,
con boca de ardiente fuego,
las perlas que, destiladas
de un amante sentimiento,
sobre floridos tapetes
bordaban de luz el suelo.

(Príncipe, v. 33-40)

REY HUNGRÍA

[...]
Vamos, señora, que el sol
tendiendo rubias alfombras,
nos pronostica las sombras
en su purpúreo arrebol,
y ya el fino girasol
tuerce el cuello con tristezas
y dice con sus finezas,
aunque amante se sepulta,
que cuando así el sol se oculta

se cortan muchas cabezas.

(*Príncipe*, v. 2260-2268)

Son estos algunos de los ejemplos en los que la noche sirve para dar rienda suelta a los momentos más líricos de los personajes protagonistas, pero es también el tiempo en el que instintos como el miedo se apoderan del gracioso, que revela su cobardía provocando una vez más la hilaridad del público:

FERNANDO	¿En las señales no estamos?
CASCABEL	Malas señales me anuncia esta calle, pues si voy por ella esta noche oscura yo quedaré señalado.

(*Industria*, v. 406-410)

Vemos, por tanto, cómo la ausencia de luz es fructífera para el autor, que se aprovecha de ella para insertar los pasajes más líricos y gongorinos, para introducir apariencias simbólicas y presagios que anticipan la acción dramática o el desenlace, y, sobre todo, para construir los más variados enredos (riñas en la penumbra, engaños con disfraces y confusiones con las tapadas). Este es el motivo que más justifica el uso de los pasajes nocturnos. El abuso de la noche como excusa para el enredo o para las exageraciones efectistas ocasiona algunas incongruencias en la temporalidad interna de la comedia.¹³¹ La más significativa la encontramos en *El príncipe de su estrella*, comedia pensada, por la cantidad de efectos especiales sorprendentes que requiere, para su representación en un teatro cerrado. En el verso 2084 el Rey de Hungría considera sus penas “en la noche desvelado”. Apenas unos versos después ya está amaneciendo, como veíamos arriba (v. 2260-2268), pero súbitamente torna la oscuridad en 2280, en donde Felisardo ya informa de la vuelta a la noche que “nos niega la luz del coche/ que pronostica la aurora” y de que, a pesar de los desvelos, es tiempo de echarse a dormir (*Acot.* 2326). Es un cambio de horas excesivo para tan pocos versos. La exageración es constante ya que la abundancia de apariencias monstruosas requiere oscuridad. Es el caso de la noche que cae de modo

¹³¹ Los anacronismos temporales son frecuentes en Aguirre. Las dos primeras jornadas transcurren en pocos días mientras que la tercera presenta unas distancias temporales mucho más amplias entre los actos: entre el primero y el segundo, según los personajes, pasan trece o quince años (*Demonio*, v. 1406 y 1699); hasta el tercer acto pasan otros siete años. Estas distancias entre jornadas tan amplias recuerdan a *El rufián dichoso* de Cervantes.

inesperado (*Príncipe*, v. 1709) para impedir que Remolino y Felisardo lean la carta, claro pretexto para la introducción de la apariencia del grifo que, echando fuego por la boca, les permite la claridad necesaria para su lectura: “Comenzó entonces el grifo a echar lucidas llamas por la boca, y con ellas pudo leer el papel Felisardo” (*Príncipe*, Acot. 1714). El abuso de ciclos de días tan cortos resulta burlesco pues, finalmente, la sensación es que, más que cambios de día, asistimos a continuos eclipses (provocados por tormentas, por caídas en cuevas o por apariciones mostrencas) que, por otro lado, funcionan muy bien dentro del ambiente de presagios y predicciones astrológicas¹³² entre los que se desenvuelve esta comedia.

Los efectos sonoros y la música

Por efectos sonoros se entienden esos elementos acústicos que, producidos entre bastidores o desde el vestuario, desempeñan también una función escenográfica. Desde “dentro”, tal y como rezan las didascalias, emergen ruidos de voces, generalmente soldados, criados o acompañamiento en general, que llaman a la batalla o que dan la voz de “al arma”:

[UNO]	¡Guerra contra Milán, guerra!	<i>Dentro</i>
[OTRO]	¡Toca al arma, al arma, al arma!	<i>Dentro</i>

(*Engaño*, v. 481-482)

Los sonidos que provienen desde dentro contribuyen también a la construcción del decorado, pues responden a la economía escenográfica propia del corral. Como señala Henri Recoules,¹³³ desde Lope los efectos sonoros se utilizan de modo sistemático (llegando a ser particularmente brillantes en las representaciones de autos sacramentales), si bien no contamos con muchos documentos explícitos sobre cómo se producían esos sonidos, aunque “podemos suponer que son pisadas, acompañadas quizás por el ruido de puertas que se abren o se cierran”.¹³⁴ Los

¹³² Quevedo se burló de la astrología y en especial de los augurios de los eclipses en alguno de sus versos (Véase poema 530 en Quevedo, *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), *op. cit.*, p. 525).

¹³³ Henry Recoules, “Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro”, *op. cit.*, pp. 109-145.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 113.

efectos de sonido son, por tanto, una buena muestra de la sencillez escenográfica propia de una comedia pensada para el corral. Por ello, el campo de batalla o muchas de las riñas no transcurren en escena (lo que implicaría multiplicar el número de personajes y de efectos luminosos y sonoros para reflejar de modo verosímil los disparos, el fuego y las heridas). El público comprende, no obstante, que la lucha tiene lugar entre bastidores a través de ruidos de espadas o de clarines, trompetas y tambores que llaman al combate:

Toca clarines y caja

FORTUNIO [...]
Mas ¿qué caja triste y ronca
pronostica una desdicha?

(Engaño, v. 3265-3266)

JULIA (En llamas el pecho arde.
¡Ay de mí!, parece que
ruido hacia esta parte siento.

Suena ruido

[...]

*Salen acuchillándose don Diego de Luna, don Fernando y Cascabel y saca la
espada don Juan*

(Industria, v. 627, Acot. 635)

Sonaron a esta ocasión sonoros parches y suaves clarines

CABALLERO 1 Ya el bélico instrumento
rompe los aires y fatiga el viento.

(Príncipe, v. 737-738)

Además, muchas de esas indicaciones que venimos denominando “de ticoscopia” contribuyen a la ampliación de la escenografía más allá de los elementos del decorado presente sobre el tablado. Así sabemos que la selva en la que se encuentra Alejo es solo un pequeño paraje de un conjunto mucho más extenso pues nuevamente unas voces, quizá desde un núcleo urbano próximo, se acercan a la escena:

[VOCES]

¡Al valle!

Dentro

[VOCES]	¡Al bosque!	<i>Dentro</i>
[VOCES]	¡A la sierra!	<i>Dentro</i>

(Demonio, v. 1468)

La misma función cumplen las acotaciones en boca de los personajes que corroboran los ruidos de puertas que se abren o de personas que se acercan al escenario:

Llaman

CONDE	[...] Mira, Leonido, quién llama.	
-------	--------------------------------------	--

(Industria, v. 3096)

REY HUNGRÍA	Echa la puerta en el suelo, Felisardo, pues que nadie en él habita.	<i>Dentro</i>
-------------	---	---------------

REMOLINO	Yo echo siete puertas a rodar.	<i>Dentro</i>
----------	-----------------------------------	---------------

FELISARDO	Agora descubriremos este encanto que nos guía.	<i>Dentro</i>
-----------	---	---------------

(Príncipe, v. 458-463)

Oyose a este tiempo un ruido, como que paraba un coche a la puerta de aquel castillo, y dice dentro el Rey de Grecia

REY GRECIA	Para, que el castillo es este.	<i>[Dentro]</i>
------------	--------------------------------	-----------------

(Príncipe, v. 1331)

Muchas de las señales acústicas evocan un ambiente de misterio e incertidumbre; valga como muestra el ruido de cadenas que preludian la aparición fantasmagórica del santo Alejo:

Sale Alejo con unas cadenas de hierro por el suelo rastrando, cubierto el rostro y el cuerpo con unas túnicas negras

ALEJO	Teme a Dios, pues que te mira.	
TEODORO	¡Válgame el cielo, qué horror!	

(Príncipe, Acot. 1671-1672)

En muchas de las ocasiones esos efectos sonoros misteriosos pasan a ser músicas claras y definidas que, con un aire igualmente fantasmagórico, preludian o presagian la fortuna de alguno de los personajes:

Tocan dentro y cantan

[VOCES] *Celoso de una hermosura,
Fabio dicen que se muere,
pero si al honor no tocan
no serán celos de muerte.*

FERNANDO *¿Qué es esto, cielos, que escucho?
Voz atrevida, detente,
aguarda, que pronosticas
lo que sucederme puede.
[...]*

CASCABEL *¿Dónde cantan, Cascabel?
En la calle. Me parece
que es capón, según entona,
que, por no gastar aceite,
se sale a pasar la noche
con cuatro o seis cascabeles,
que hacen más ruido ellos solos
que una armada de franceses,
sin perdonar a fregona
que su copla no le echen.*

(Industria, Acot. 1809-v. 1834)

La música tiene en todas las comedias que nos ocupan una importancia muy destacada, como ya la tenía en el teatro calderoniano desde mediados del siglo; así lo explica Aurora Egido:

Fue precisamente a partir de 1651 y hasta la muerte de Calderón cuando la música se empleó como recurso constante, tanto en las fiestas como en las comedias y las óperas propiamente dichas. [...] Calderón se sirvió de la música con fines dramáticos, acompañándola al texto poético y a la acción. [...] la voz y los efectos sonoros se sincronizan [...] con la escenografía y el texto que sirven. En este sentido las acotaciones marcan los cambios sincopados o la voz y el canto los anuncian o evocan. La utilización de voces y canto en *off* es muy frecuente y a veces éstos amplían escenas de guerra que el espectador debe imaginar más allá del escenario. Curiosamente, en un teatro poblado de efectos escenográficos, Calderón sigue manteniendo los valores órficos y evocadores de la palabra y el canto,

recreando los escenarios verbales y anticipándose así a su presencia plástica.¹³⁵

Muy posiblemente Aguirre imita de Calderón esta integración de la música junto con otras artes en el teatro, cumpliendo así una función escenográfica y también simbólica. La música puede, como acabamos de ver, crear un cierto ambiente tétrico que acompaña a determinados personajes. El caso más significativo es el de la aparición del Demonio y del infierno en la tercera de las comedias: “*Oyéronse entonces unas músicas roncas y destempladas*” (*Demonio*, Acot. 2309). La música evocaba mucho más rápidamente que la palabra o los elementos visuales la presencia del mal. En este mismo sentido, la tormenta cumplía la misma función de llenar la escena con los truenos, conseguidos a través de la música “destemplada” de tambores y cajas o de otros artilugios más específicos:¹³⁶ “Los truenos se fingían haciendo deslizar una gruesa bola de piedra sobre el entarimado del escenario”.¹³⁷ Así se describen en una de las acotaciones literario-narrativas las más efectistas tempestades de viento y truenos que transcurren durante la cuarta comedia:

Fue el confuso y turbado Príncipe a abrir una puerta que a las luces de un relámpago había visto, y Remolino en su compañía, y al instante que fueron a abrir la puerta, un furioso viento, con puerta y todo los subió a lo más alto del castillo, de donde por orden de Feruarda fueron llevados a Viena, corte donde este Príncipe habitaba

[...] *Cesaron los truenos y relámpagos, y, apartándose la nube, volvieron a lucir las antorchas que el prevenido caballero había puesto para lucimientos desta noche, estando todos admirados de mirar aquella novedad*

(*Príncipe*, Acot. 583 y 603)

¹³⁵ Aurora Egido, “Introducción” a *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. cit., pp. 87 y 92-93. Para un estudio concreto sobre la función de la música en el teatro calderoniano *vid.* Jack Sage, “The function of music in the theatre of Calderón” en Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, volumen XIX, pp. 209-227.

¹³⁶ Sabbatini en los capítulos 51 y 52 explica el modo para representar tormentas, en concreto los relámpagos, mediante los recursos señalados en el apartado correspondiente, y las rachas de viento que preceden a las tempestades mediante un artilugio consistente en una madera con una cuerda que unos hombres deben hacer girar con fuerza entre bambalinas (*vid. op. cit.* pp. 124 y 125). Para el modo de fingir los truenos véase el capítulo 53, “Come si fingano i tuoni” (*ibid.*, p. 126).

¹³⁷ Rodríguez Ceballos, *op. cit.*, p. 41.

En cualquier caso, este tipo de efectos sonoros tenebristas son solo una parte, pues se alternan con otros acompañamientos musicales más abundantes y armónicos que preceden a la aparición y desaparición de la escena de alguna deidad o ser sobrenatural. Así las músicas del bien,¹³⁸ las que acompañan al ángel y a la Virgen en *Cómo se engaña el demonio*, son entonadas por “instrumentos y suaves voces” (*Demonio*, Acot. 826) que interpretan “sonoras músicas” (*Demonio*, Acot. 2097). Este tipo de músicas positivas que inspiran calma y sosiego están bien presentes en las apariciones de la última de las comedias en las que las “hermosas deidades” ya sea Venus, las ninfas o las sibilas, son entronizadas por las mismas “sonoras músicas”:

Tocando dulces y suaves instrumentos, se fue subiendo aquella hermosa deidad y, cubriéndose en la nube, desapareció de la vista de todos, causando a los circunstantes ruidosos aplausos [...] Salió por un lado de la sala una sibila hermosa en un trono sentada hasta la mitad del teatro, y habiendo cesado la inquietud que causó su venida, con una cítara que traía tocó dulcemente y cantó así

[SIBILA]	<i>Reina de Grecia serás, y de Francia podrás ser. Hungria te ha de querer y tú le aborrecerás.</i>	<i>Canta</i>
----------	---	--------------

(Príncipe, Acot. 115-v. 124)

La música sobrenatural proveniente del cielo se acompasa también con la música humana, la producida por los propios personajes quienes, al son de los músicos, entonan sus líricos poemas, que son cantos a la naturaleza:

*Salen músicos a un lado tocando sonoramente y salen después Aldora, Eufemiano,
Clarinda y Lucrecia*

ALDORA	<i>Ya las apacibles flores, del campo hermosas guirnaldas, sobre puntas de esmeraldas causan fragantes olores.</i>
CLARINDA	<i>Ya los suaves ruiseñores con voz poca y gracia suma, laudes parleros de pluma, cantan sin que les estorbe</i>

¹³⁸ Para las connotaciones positivas y negativas de la música en el teatro de Calderón *vid.* María Alicia Amadei-Pulice, “Efectos sonoros del *stile rappresentativo*” en su *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño en los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1990, pp. 43-108.

EUFEMIANO el ruidoso mar que sorbe
 montañas de altiva espuma.
 Cantad vosotros, cantad,
 al son del arpa sonora,
 que un pecho que siempre llora
 se alivia en la variedad.

(Demonio, Acot. 1743-v. 1746)

De este modo, se funde en una armonía perfecta la música celestial, la humana y la natural. Una armonía compuesta, como todo lo sublime, de opuestos, de músicas del bien y del mal, humanas y divinas. Son las dos caras de una armonía que se disemina por todas las comedias, pues no hay que olvidar que la búsqueda de una métrica más o menos conseguida contribuye a una poesía que, en algunos casos, como en el del empleo del ovillejo, inunda de musicalidad cada uno de los versos que dan cuerpo al texto dramático.

Apariencias y accesorios

Según venimos señalando, las comedias que se representan en las dos últimas veladas de la *Navidad* están llenas de apariencias, esto es, de escenografías que aparecen en un momento determinado y salen de algún modo que causa sorpresa, generalmente por medio de elevaciones o bastidores que desaparecen súbitamente (caso de la apariencia del jardín destacada con anterioridad).

Las apariencias de nubes que descienden de lo alto y sobre las cuales desaparecen volando algunos de los personajes son las más utilizadas, como en el caso del ángel que acude a salvar a Alejo de las tentaciones del Demonio, o la de la nube que transporta hasta el suelo a la Virgen o a las ninfas:

Apareció en esta ocasión una nube hermosísima en el aire a donde se oían diferentes instrumentos y suaves voces y abriéndose salió de ella un ángel hermoso y bajó hasta el suelo

(Demonio, Acot. 826)

Al punto que dijo estas razones se abrió la sala por el dorado techo y salió una nube hermosísima, desplegando al aire diferentes ramos, y de allí salió una ninfa ricamente vestida, con una arpa en las manos, y con sonoros acentos fue respondiendo a lo que Feruarda le preguntó

(Príncipe, Acot. 71)

El modo de conseguir la elevación de las nubes es descrito por Sabbatini, que ofrece diversos modos de “come si possa fare calare una nuvola sopra il palco del cielo per dritto con persone dentro”.¹³⁹ Las maquinarias que, a modo de grúas, permitían estas apariciones se utilizaban no solo para las apariencias de nubes sino también para cualquier apariencia de huracán o animal exótico o monstruoso que descendía volando hasta el suelo y desaparecía entre nubes llevándose a alguno de los actores a lomos, como vemos en numerosas ocasiones en *El príncipe de su estrella*:

Fue el confuso y turbado Príncipe a abrir una puerta que a las luces de un relámpago había visto, y Remolino en su compañía, y al instante que fueron a abrir la puerta, un furioso viento, con puerta y todo los subió a lo más alto del castillo, de donde por orden de Feruarda fueron llevados a Viena, corte donde este Príncipe habitaba

(*Príncipe*, Acot. 603)

Tomó el grifo entre sus zarpas a Remolino y subiose con él por los aires arrojando llamas, y desapareció de la vista de todos

(*Príncipe*, Acot. 1738)

La apariencia del grifo como animal monstruoso que echa fuego por la boca recuerda mucho a las tarascas y dragones que desfilaban en las carrozas preparadas para las fiestas carnalescas y los momos cortesanos.¹⁴⁰ Especialmente fructífera es la presencia de la apariencia del caballo volador,¹⁴¹ a lomos del cual huyen los dos

¹³⁹ *Op. cit.*, pp. 107-124. Incluye en esas páginas la descripción pormenorizada de maquinarias elevadoras de lo más complejo y en diversos tamaños, dependiendo de la forma de la nube o del lugar por el que fuera a desaparecer (por un lado o ascendiendo).

¹⁴⁰ “Momo era a un tiempo una mascarada y el enmascarado que iba en ella. [...] La tramoya y montaje requería artistas inventivos, casi ingenieros teatrales. [...] Los momos tomaban sus argumentos ordinariamente del mundo caballeresco. Recurrían al exotismo [...]. En *Don Duardos* el tema caballeresco y el espíritu del momo salta airosamente de la simple escenografía con aditamentos musicales y literarios al plano dramático.” (Eugenio Asensio, *op. cit.*, pp. 33 y 35). Como en la obra de Gil Vicente, la influencia del momo cortesano está latente, pues incluso el *Don Duardos* subyace a la trama del Felisardo disfrazado de jardinero.

¹⁴¹ El caballo tiene una importancia simbólica fundamental en todas las comedias, a imitación del “bruto que corre parejas con el sol” (*Demonio*, v. 1463) de Calderón. Son caballos que, cual pegasos, corren desbocados, como “hijos de los tres vientos” (*Príncipe*, v. 272), casi semejando navíos cuyas alas se despliegan en el viento llevando como “sabios y discretos brutos” (*Príncipe*, v. 1024-1025) al jinete a su destino. Esta imagen del caballo volador que guía al caballero es tópico de las novelas de caballerías (recuérdese, por ejemplo, el *Zifar*). Además, el “alazán brioso” (*Príncipe*, v. 1150) suele describirse en términos gongorinos, espumando saliva (*Príncipe*, v. 285-305) y representa, como el hipógrifo calderoniano, el impulso arrebatado del amor, como el caballo que pierde su rumbo en la

enamorados al final de la jornada segunda y a cuya imagen se alude también en las repetidas manifestaciones del bruto que, a modo de “hipógrifo violento”,¹⁴² porta casi por los aires a los personajes hasta su destino:

*Salió entonces por el lado de la sala un caballo ricamente enjaezado
[...] Subiose en el caballo el confuso príncipe, y ella, puesta en una
maroma, cada uno por diferente parte, volaron los aires con grande
ligereza dejando a todos admirados y confusos de tan vistosas
apariencias*

(*Príncipe, Acot.* 1858-1872)

El procedimiento para la representación era bien conocido desde las primeras manifestaciones teatrales:

Los animales exóticos que desfilaban por el proscenio se fabricaban de cartón hueco, recortado alrededor y luego pintado y coloreado según lo que se quisiera representar. Se montaban luego en un tablero encajado en un raíl o ranura, que se practicaba en el proscenio, previamente jabonada. Una persona colocada detrás las hacía mover y deslizarse a través del suelo del escenario. El procedimiento descrito no era totalmente ajeno al de los *pageants* o carros que se habían utilizado en los carros de las representaciones teatrales de la Edad Media.¹⁴³

Otras apariencias aparecían en escena a través de bastidores desde distintos puntos laterales, como es el caso de las sibilas:

*Salió por un lado de la sala una sibila hermosa en un trono sentada
hasta la mitad del teatro, y habiendo cesado la inquietud que causó
su venida, con una cítara que traía tocó dulcemente y cantó así*

caza y conduce al Rey de Hungría y a Felisardo hasta el palacio de las damas, reminiscencia clara del caballo que supuestamente introduce a Calixto dentro del huerto de Melibea cuando va de caza (*Príncipe*, v. 607-614). En la apariencia del grifo que lleva a lomos al gracioso Remolino subyace detrás el modelo paródico del Clavileño cervantino y el hipógrifo de Astolfo en el *Orlando furioso* de Ariosto. Remolino no es transportado a un destino desconocido cabalgando en un corcel volador “ricamente enjaezado” (como el de *Príncipe, Acot.* 1858) sino sobre un grifo (no llega, en el juego de palabras, ni al “hipógrifo”) que se presenta como una especie de paloma mensajera trayendo una carta y prestando, a modo de dragón que expulsa fuego por la boca, luz para leerla (*Príncipe*, v. 1686 y ss.).

¹⁴² “*Hipogrifo* è parola corrente nella poesia spagnola del manierismo e del barocco: ecco, per molti, di un ricordo del personaggio ariostesco; ma con sfumature diverse. [...] Il cavallo di Rosaura si sposta veloce come il vento, ma rovina subito in un labirinto di rocce, sbalzando di sella il proprio cavaliere. [...] s’intuisce subito che un *hipogrifo* che sta precipitando, in appertura di commedia, non può essere un generico sinonimo di «mostro» attribuito a quel cavallo, ma piuttosto una metafora iniziale.” (Carmelo Samonà, *op. cit.*, pp. 45 y 50). El hipógrifo como caballo volador tiene un valor metafórico, en especial, como en el caso de la obra de Calderón, si se pone en relación con el tema amoroso y la pasión de los amantes.

¹⁴³ Rodríguez Ceballos, *op. cit.*, p. 40.

[...] *Salió por el otro lado otra sibila, desplegando al aire ricos tafetanes de estrellas bordados de puntas de oro guarnecidos, y al emparejar con la otra cantó así, tocando un laúd con grande destreza*

(*Príncipe, Acot.* 121-137)

Pero, aunque no menos vistosas, no eran estas las más aplaudidas por el público, tanto por el supuesto público asistente a la velada del palacio del Coso zaragozano, como por los espectadores del teatro áureo en general que preferían, sin duda, las apariencias que, como la de la nube, se elevaban a los cielos, según señala una vez más Rodríguez Ceballos: “Una de las tramoyas que más deleitaba al público español era la contraria a la anterior [el descenso al foso, como al infierno], es decir, el de hacer descender desde el cielo a un dios o un santo o cualquier otro personaje que simulase una aparición celestial, cabalgando sobre una nube.”¹⁴⁴

El aplauso generalizado a este tipo de apariencias voladoras hizo que estas alcanzasen un mayor grado de sofisticación. Gracias a la introducción del pescante se lograban auténticas acrobacias, como la de que un ave descienda del cielo arrebatando la espada de la mano del rey y desaparezca con la misma rapidez que entró (*Príncipe, Acot.* 2729):

Para estas operaciones de descenso y ascenso rápido desde el cielo se utilizaba una máquina llamada en castellano *pescante*, que Sabatini describe con gran detalle en el capítulo 43 de la segunda parte. En el capítulo siguiente se refiere a la manera de hacer descender una nube cargada no con una sino con varias personas y, finalmente, en creciente dificultad, a cómo hacer bajar una nube que, moviéndose por el cielo desde el fondo del escenario, avanza hasta posarse en el suelo del proscenio. El tal pescante era en esencia una especie de grúa articulada y giratoria compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior se sujetaba una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia delante del pie derecho como el del deslizador hacia arriba y hacia abajo se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables accionados por un cabrestante [*sic*]. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 55-56.

contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos.¹⁴⁵

La sofisticación de toda esta tramoya no relegaba a un segundo plano la importancia de accesorios escénicos de lo más simple. Algunos accesorios teatrales como linternas, luces o candiles que, colocados sobre bufetes, se utilizaban para marcar las escenas nocturnas, constituían, en palabras de Kowzan,¹⁴⁶ un sistema autónomo de signos. De este modo encontramos que objetos de atrezzo tan sencillos como una carta, un cetro, un animal (águilas o leones realizados por medio de autómatas en cartón piedra)¹⁴⁷ o un espejo que cumplían una función simbólica y un papel muy destacado en la evolución de la acción dramática.

Entre los accesorios que se repiten en distintas comedias con una función similar hay que destacar la carta. La aparición de una carta en escena suele crear muchas situaciones de enredo y puntos de tensión en la acción dramática cuando esta es leída por un personaje distinto de aquel a quien va dirigida (*Engaño, Acot.* 1851 y v. 1999 y ss.). Generalmente la carta es enviada por un enamorado no correspondido a través de la criada, que realiza las funciones propias de la alcahueta, intrigando a espaldas de su señora. Esto mismo es lo que sucede en la segunda comedia cuando Aurora recibe la carta de Don Diego de manos de Julia (*Industria*, v. 1206-1300). No obstante, el papel provoca un conflicto aún mayor: va acompañada de un retrato a doble cara (por un lado el retrato de Fernando, el verdadero amante de Aurora, y por otro, el de Don Diego, artífice de tal engaño):

DON DIEGO	Que la desdicha o la suerte en un papel suele estar y viéndome mal pagado, tan ofendido y celoso, quiero ser siempre dichoso o ser luego desdichado. Un retrato envió en él de mi rostro y, claro está, que Aurora se ofenderá
-----------	--

¹⁴⁵ Rodríguez Ceballos, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁴⁶ Tadeus Kowzan, *Littérature et spectacle*, Varsovia, PWN Éditions scientifiques de Pologne, 1975, p. 206.

¹⁴⁷ El modo de realizar estas apariencias es el que, para el caso de los caballos que tiran del carro en *El Faetonte*, describe David Verdú Herrero en su *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de "El Faetonte" (1661). Aproximación a la escena cortesana de finales de siglo en www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/000001/index.htm*

si me ve dentro un papel,
porque, en tan penosa herida,
nunca entre lances de amor
quiere ver el ofensor
al que ha quitado la vida.

A otra parte del retrato
Fernando pintado está,
porque si a mirarlo va,
con cariño y con recato,
mire en sus necias locuras
lo que con él está hablando,
pues mirará de Fernando
las espaldas mal seguras.

Pero es cierto, si lo ve,
se encenderá su pasión,
y con aquella afición,
constancia, firmeza y fe,
el mío después verá
y con tanto gozo estando,
con el amor de Fernando
algún favor me dará.

Y deste modo pretendo
el imposible vencer
de esta tirana mujer.

(*Industria*, v. 1120-1152)

La presencia de retratos y pinturas es habitual tanto en la novela como en el teatro del Siglo de Oro.¹⁴⁸ Según estudia Emilio Orozco,¹⁴⁹ la introducción de cuadros es otro efecto más de teatralidad, puesto que las pinturas duplican la perspectiva de ficción y realidad (aunque la realidad del cuadro sea una ficción)¹⁵⁰ “que potencializa la intensidad dramática de la escena”. Una escena como esta, que resulta muy dramática ya de por sí, se ve acentuada por el conflicto extra que supone que el artífice, tanto del retrato como de la carta, se encuentre escondido en una habitación contigua a la estancia. Aurora, se ve involucrada en toda esa confusión y

¹⁴⁸ Recuérdese, por ejemplo, la función de la pintura en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y la del retrato como causa de celos en *La vida es sueño* o en *Peribáñez* (en el retrato de Casilda que manda hacer el Comendador).

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 223.

¹⁵⁰ Precisamente en esa escena el retrato es imagen y trasunto de la realidad. Pretende realizar una función de *filocaptio* y de engaño (un retrato de una persona pero que en realidad es de otra), pues funciona de modo muy similar a las confusiones engañosas a través del disfraz o de la imitación fingiendo la voz (sigue siendo un personaje que es imagen de otro). Como los engaños producidos por el vestido (disfraz), el retrato pretende seducir y captar la voluntad por medio del engaño y la seducción por la vista (*Industria*, v. 1411-1414).

es acusada por su amante Fernando de traición aunque finalmente, por justicia poética, es exculpada de todo cuando la criada acaba confesando su ardid.

El accesorio de papeles y cartas era uno de los elementos más recurrentes de la comedia.¹⁵¹ Así lo demuestra nuevamente *Cómo se engaña el demonio*, donde, precisamente, una carta se convierte en la protagonista al inicio de la comedia (casi *in medias res*) cuando “Sale Mollete con un papel en la mano y se lo va dando a Alejo” (*Demonio*, Acot. 1). La carta ha sido entregada por el Demonio para que flaqueen las fuerzas del santo, que se dibuja desde el comienzo como un hombre extraordinario y como un amante fiel de Aldora, hasta el punto de no querer ni leer el papel para evitar cualquier tentación. Como la carta es obra maléfica, acaba consumida en llamas en las manos del artífice que ve frustrado su intento:

ALEJO Deja, Mollete, el papel.

Tómale

DEMONIO (Yo te veré entre mis brazos.)

ALEJO Hacerle quiero pedazos.

Vale a romper y sale por un lado el Demonio en forma de Eufemiano [...] Al punto que se lo quite el Demonio de la mano, eche llamas el papel

(*Demonio*, v. 45-Acot. 59)

Pero el papel o la carta suele cumplir también una misión informativa, como la enviada por Feruarda por medio del grifo para concertar una cita con su amante y que recuerda a la carta del Demonio de la cual desconfía el gracioso al ser traída por un ser monstruoso, pues, “también el infierno tiene/ para escribir buenas manos” (*Príncipe*, v. 1701-1702). En otras ocasiones, más que misión informativa tiene una función primordial como reveladora de la verdad. De este modo, a través del papel que, incluso ya cadáver, retiene en sus manos, Alejo revela su auténtica personalidad después de pasar siete años viviendo como mendigo en el portal de su padre sin que este ni su esposa Aldora lo reconocieran hasta después de muerto y gracias, precisamente, a esa carta. El santo relata cómo escribe él mismo el papel¹⁵² en el que

¹⁵¹ Henri Recoules, “Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro” en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV (1974), pp. 479-496.

¹⁵² El personaje se presenta como escritor, como otros personajes literarios, caso del Periandro cervantino que se muestra escribiendo y rehaciendo una y otra vez el papel que le va a entregar a su

recapitula su vida y la trama de lo que el público ha ido presenciando a lo largo de las jornadas hasta “la hora de la muerte”:

ALEJO

Este papel escribí
de la vida que pasé.
En él mi pena diré,
pues aún en él la sentí.
Mi esposa y mi padre aquí
sabrán con noticia fiel
en los caracteres de él,
que para darles más suerte
a la hora de la muerte,
doy de la vida el papel.

Ya que la hora ha llegado
de morir, Señor, te pido,
hoy a la muerte rendido,
perdón de lo que he pecado.
Siempre me da gran cuidado,
Señor, tu justicia fuerte,
pero mi temor advierte
también tu grande piedad,
y así con conformidad,
espero feliz la muerte.

(*Demonio*, v. 2269-2288)

Muy cercanos a cartas y papeles se encuentran los libros que aparecen como objetos fundamentales en *El príncipe de su estrella*:

FERUARDA

Sentarme pues, quiero agora,
y en ese libro pretendo
saber de nuestra nobleza,
pero la tuya no quiero
la sepas hasta que goces
la libertad que te ofrezco.
[...]
No estés en pie mientras leo.

Corriose una cortina y sentose Feruarda en la silla que estaba arrimada al dosel y Celinda en la otra de al lado, y, volviendo las hojas del libro, dijo

(*Príncipe*, v. 57- Acot. 67)

amada Auristela: “El cual, en este tiempo, encerrado y solo, había tomado la pluma, y de muchos principios que en un papel borró y tornó a escribir, y en fin salió uno que dice de esta manera [...]. Esto fue lo que escribió Periandro, y lo que dejó en limpio después de haber hecho seis borradores. Y doblando el papel se fue a ver a Auristela, de cuya parte ya le habían llamado.” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, op. cit., p. 188).

El libro es símbolo de poder pues guarda oculto (de ahí que aparezca detrás de la cortina) el saber y la ciencia para controlar las fuerzas sobrenaturales y someter así al mundo a los propios antojos. El poder del mundo¹⁵³ está en manos de Feruarda que se revela reina gracias a otros objetos simbólicos como la corona (portada por el león) y el cetro (traído por un águila):

CELINDA Lo hallé en el libro de Venus.

FERUARDA [...]
Y así esconder ahora quiero
esta dorada corona,
este libro y este cetro,
para que nadie en el mundo
sepa las glorias que tengo.

CELINDA Dices bien; sabia te muestras.

Quitose la corona y con el cetro la puso encima la mesa y corrió la cortina

(Príncipe, v. 440-Acot. 458)

Atributos todos ellos de origen sobrenatural, que otorgan tal fuerza que deben ser protegidos y escondidos. El libro, al igual que los otros elementos, ha llegado hasta sus manos directamente desde la diosa Venus:

Bajaron por lo excelso de la sala con una vistosa apariencia, un león, signo del cielo, una águila, reina de las aves, y Venus, diosa de la hermosura, y al llegar al sitio donde estaba Feruarda se allegó el león y le puso una corona de oro en sus sienes, y el águila le dio un dorado cetro, y la diosa le ofreció un espejo cristalino, diciéndole estas palabras

(Príncipe, Acot. 186)¹⁵⁴

El espejo es quizá uno de los objetos más simbólicos de toda la comedia. Por un lado, permite un juego de palabras, pues es “cristalino”, como las aguas de las que nace su portadora Venus, que sofocan el incendio y el ardor de la pasión que Feruarda ha comenzado a sentir por el misterioso príncipe. Pero, por otro lado, es

¹⁵³ La imagen del libro como mundo es tópica en la toda literatura. Se encuentra ya presente en San Agustín y la encontramos en obras como *El símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada o *El Criticón* de Gracián: “Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto.” (Tercera Parte, Crisi IV en *Obras completas, op. cit.*, p. 1322).

¹⁵⁴ Nuevamente encontramos en esta acotación la mezcla de lo monstruoso y salvaje (las fieras) con la belleza en un equilibrio simbólico y armónico de lo feo con lo hermoso (*concordia discors*), siguiendo el concepto barroco que gusta de la armonía lograda a base de opuestos.

una reduplicación del simbolismo del libro. Cual espejo mágico,¹⁵⁵ en él Feruarda y Celinda pueden observar lo que está sucediendo tras los muros del palacio en el que se hallan prisioneras:

Levántese y mire en el espejo

FERUARDA Hombres se ven paseando
 en las riberas de un bello
 río cuyas olas graves,
 unas con otras riñendo,
 flechas de cristal se tiran
 hiriendo algunas al yelo
 que a las márgenes de arena
 arrojó el frígido enero.
 Según la grandeza dice,
 miro al rey en el paseo
 que en nave de cristal surca
 el rico golfo sin remos.
 Un criado el coche sigue;
 galán es, ¡válgame el cielo!

(Príncipe, Acot. 241- v. 254)

El espejo es, como el libro, una ventana que se abre hacia el exterior, ya que a través de ambos alcanzan conocimiento de lo que existe más allá de los límites de la estancia de palacio. Es una apertura hacia el mundo y hacia lo desconocido pues, al igual que el libro de astrología, el espejo también hace vaticinios y refleja el futuro pero solo, como el caso de los conocimientos del libro, para aquel a quien está destinado:

CELINDA Señora, yo solo veo
 tu rostro en ese cristal
 y el mío.

FERUARDA ¿No ves el pelo
 que para abrasar mi alma
 nació de color de fuego?

CELINDA Señora, el cielo no quiere
 que yo lo vea.

FERUARDA Ya entiendo
 que esta dicha solamente

¹⁵⁵ Recuérdese la raíz folclórica presente en muchos cuentos del espejo mágico en el que se lee el futuro o lo que está sucediendo simultáneamente en otros lugares (semejante a la bola de cristal de los adivinos).

a mí me dan los luceros
para más suerte. [...]

(*Príncipe*, v. 260-269)

Vemos, por tanto, cómo el espejo se mueve en la línea de los otros accesorios predominantes en las comedias (en especial en las dos últimas). El papel (las cartas), el libro y el espejo están destinados para ser leídos y de su lectura se obtiene un conocimiento que otorga un cierto poder. En este último caso la metáfora del espejo es clara, pues incluso su forma (con tapa) hace que se pueda cerrar para evitar que alguien indebido “lea” y acceda a un conocimiento que, por lo que implica de poder, debe permanecer, al igual que el cetro y la corona, oculto:

CELINDA Deja, Feruarda, el cristal;
no te diviertas con eso
tanto que vengas a hacer
ilusión lo verdadero.

FERUARDA Dices bien. Ya lo he cerrado.

Dejolo encima el bufete

(*Príncipe*, v. 323- *Acot.* 328)

Igualmente escondidos aparecen otros símbolos utilizados para la anagnórisis, como las bandas o los escudos que se ocultan bajo la ropa y que, tanto en el caso de Fortunio como en el de Felisardo, revelan la soberanía y el noble linaje de ambos reyes:

MARÍN Aquí tienes esta banda
y aquesta espada.
FORTUNIO Con ella
púrpura ciño de nácar.

(*Engaño*, v. 454-456)

*Abre la ropilla el Rey de Francia a Felisardo y muestre las armas en el pecho
estampadas*

CABALLERO 1 ¡Gran suerte!
CABALLERO 2 ¡Feliz estrella!
REY HUNGRÍA Es sueño lo que me pasa.
REY FRANCIA Esto es verdad. La obediencia

rendid todos a sus plantas.

(*Príncipe, Acot.* 806- v. 809)

Por último hay que mencionar aquí otro aspecto fundamental que tiene que ver con la representación y con elementos escenográficos como la ausencia de luz. Según tuvimos ocasión de analizar en este estudio, el tema del sueño adquiere una importancia destacada en la *Navidad de Zaragoza*, pero especialmente en el teatro, donde, tal y como señalamos, el sueño se produce generalmente durante las escenas nocturnas y se equipara, por tanto, a la oscuridad. Este parangón sueño-oscuridad resulta igualmente simbólico puesto que el sueño guarda entonces estrecha relación con la ceguera, que también es tópico para el amor. La metáfora que juega con los términos equivalentes de amor-muerte-sueño se convierte casi en una alegoría para la descripción de sentimiento de los amantes:

CLARA	Tú, Fortunio, tienes vida y yo el pecho tan dormido.
FORTUNIO	Yo vivo para quererte y oigo mi prisión incierta, mas razón es que despierte la hermosura que está muerta sin conocer a la muerte. Cuando ella muere, recibo de su sueño amante herida, pero, en ardor tan altivo, mira que estando dormida es cuando me tiene vivo. Ya mi consuelo está cierto, ya mi esperanza adquirida, pues con un pesar incierto, en volver a tener vida he de volver a ser muerto.

(*Engaño, v.* 3007-3022)

Este parangón se manifiesta de modo expresivo, pero también en la manera de escenificación. La muerte, al igual que el sueño, siguiendo las indicaciones de

Horacio, no se solía representar en escena, sino que se hacía presente a través del relato de los personajes:¹⁵⁶

En efecto, lo que Varey calificó en su día como un espacio «muchas veces» utilizado «para revelar los resultados de la violencia», sirve igualmente como refugio del personaje que duerme, en conexión (mediante una «elevación» interior llamada *canal* con los niveles superiores de la fachada del teatro, donde algunas veces se representaban los sueños. [...] Antes de esto, interesa recoger las observaciones de John E. Varey, que arrancan de «obras tempranas como, por ejemplo, *Los baños de Argel* o *El trato de Argel*, de Cervantes, donde se descubren cuadros horrorosos de atrocidades», aunque «este tipo de descubrimientos continúan en uso durante todo el siglo XVII». Si el sueño es un «triste hermano de la muerte», en opinión generalizada, a nadie puede sorprender que una y otra cosa se ofrezca a los espectadores en el mismo espacio físico, o sea, tras el marco o vano central con cortinilla que linda con la zona reservada al vestuario [...].¹⁵⁷

El modo de representación que ofrecen las comedias de Aguirre es bastante más simple. La escenificación del sueño nunca tiene lugar en escena sino a través de las palabras del personaje que relata su propia ensoñación. La visión del cadáver en escena es idéntica a la del dormido. El modo de escenificación era el mismo puesto que no era usual que se introdujesen camas en el teatro áureo. Las personas solían aparecer tumbadas entre unas mantas hacían las veces de camastro¹⁵⁸ o tendidas directamente en el suelo, según relata Cascabel en la ronda nocturna:

CASCABEL [...]
Duros colchones poseo,
húmeda la lana tienen.
Estas almohadas, por Dios,

¹⁵⁶ El caso de la muerte es especialmente significativo. Aguirre sí que presenta cadáveres en escena, como el de San Alejo, aunque también juega con el sueño y la muerte, pues el cadáver mueve la mano. Las otras muertes truculentas, salvo la de Ramiro, no se producen directamente en escena pero sí se describen con todo lujo de detalles: “CLARA: ¿Pues cómo, cómo/ es posible si en mis brazos/ a manos de un hombre loco/ murió embebiendo en su sangre,/ aquellos licores rojos/ que con las venas salían/ unos desunidos de otros,/ y después, con ansia grave/ y con el mortal ahogo,/ se volvían por la boca/ para salir por los ojos?” (*Engaño*, v. 3057-3067)

¹⁵⁷ Agustín de la Granja, *op. cit.*, p. 273. Remite al interesante artículo de John Varey, “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón” en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-247.

¹⁵⁸ Remolino aparece tendido en el suelo justo después del monólogo de Felisardo (*Príncipe*, *Acot.* 2396), aunque él sí que considera el suelo como un auténtico lecho cuando afirma que “se tiende en la cama” (*Príncipe*, v. 1325).

a tierra y escama huelen.

(*Industria*, v. 1907-1910)

Como el cadáver, el gracioso somnoliento aparece en el suelo, lo que acentúa aún más las similitudes. En cualquier caso, no es este el único modo en que los personajes simulaban hacer “como que duermen”, pues las damas solían hacerlo sentadas, caso de Clara, que se duerme sobre el bufete previamente sacado a escena por el gracioso (*Engaño*, *Acot.* 2911, 2973 y 3169):

La traducción al espacio escénico de las didascalias relativas al sueño es casi siempre la misma para los representantes. Porque ¿qué otra cosa hacen para actuar «como que duermen», que introducirse en el hueco central del vestuario y ponerse del todo «pensativos» antes de hablar palabra, apoyando un codo en un bufete –o sobre la palma de la mano- y arrimando una mejilla a la palma o puño de la otra? Todo eso arrancando la acción con la mirada hacia adentro y sentados en una silla, por supuesto. Porque mucha impudicia habría sido presentar en la época a un actor o a una actriz dentro de una cama de verdad «dormidos», aunque hubiera podido subirse desde el foso en el elevador de torno o *canal*, y ser presentada sin gran embarazo en el aposento central del vestuario.¹⁵⁹

De todos modos, la presencia de un dormido que después relata su sueño, independientemente del modo en que esta se representase, consigue ampliar tanto el decorado como la escenificación, pues introduce nuevos elementos a través de la palabra que, bien engarzados en la trama principal, enriquecen la acción dramática y amplían la dimensión del espacio real que el espectador contempla sobre el tablado.

A lo largo de las páginas de este capítulo del estudio dedicado al teatro hemos podido comprobar cómo Calderón es la piedra angular sobre la que Aguirre construye su teatro. Este detalle determina la configuración de la lengua poética en los textos teatrales, pues, como nos enseña una vez más Aurora Egido, es sabido que el modelo gongorino alcanza en el teatro calderoniano cotas aún mucho más espectaculares:

¹⁵⁹ Agustín de la Granja, *op. cit.*, p. 290.

Góngora fue más comedido que Calderón. Y en esto los poetas aragoneses están más cerca de la mezcla calderoniana en muchas ocasiones. Lo cual no quiere decir que imitasen a Calderón necesariamente, sino que partían de parecidas teorías, ampliando lo que en Góngora había aparecido ocasionalmente, y convirtiéndolo en un método repetitivo. Plantas que lucen como estrellas, pájaros como buques, mares como montes, ríos como sierpes y «aves de los vientos nadadoras», todo se entrecruza y mezcla. [...] Lo que Góngora empezó con tan altísimos vuelos no podían rebasarlo sino intentando acumular imágenes.¹⁶⁰

Y es que Matías de Aguirre es un gongorino básicamente calderoniano. De él toma ese “lenguaje elevado, sonoro, persuasivo y profundamente escenográfico”¹⁶¹ y los esquemas métricos. El predominio de las silvas en pareados y décimas para los soliloquios, de redondillas y quintillas para los pasajes más extensos en acción y diálogos entre varios personajes, y el reiterado empleo del romance para los pasajes narrativos (generalmente en los que un personaje relata su vida anterior) siguen el modelo indiscutible de *La vida es sueño*.¹⁶² La única innovación es el empleo de otras estrofas como el sexteto-lira, la cuarteta asonantada o el ovillejo, presentes en las dos últimas comedias.¹⁶³ En cualquier caso, la variada polimetría es una constante en todo el teatro desde que Lope en su *Arte Nuevo* impusiese la adecuación del metro y la estrofa a los distintos tipos de personajes que hemos ido analizando en las páginas precedentes, y a las diversas situaciones¹⁶⁴ dramáticas.

Pero la presencia del modelo calderoniano va mucho más allá de la influencia en el lenguaje y la métrica. La importancia dada al sueño, los enredos de capa y espada al modo de *La dama duende* o la presencia del demonio y de la magia similar a *El mágico prodigioso* son referencias palpables en muchos de los versos de las cuatro comedias. Unas comedias que ofrecen un muestrario de subgéneros diversos pero con un hibridismo notable, especialmente observable en el empleo de las mismas escenografías en contextos genéricos diferentes.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶¹ Evangelina Rodríguez Cuadros, “El lenguaje dramático de Calderón” en la documentación complementaria a su edición de *La vida es sueño* para la colección Astral (Madrid, Espasa-Calpe, 2003).

¹⁶² Cfr. los esquemas métricos de las comedias incluidos en el estudio preliminar con los ofrecidos por Ruano de la Haza en su introducción edición a esta obra de Calderón (*op. cit.*, pp. 21-23).

¹⁶³ Métricamente las que más se ajustan al modelo de Calderón en *La vida es sueño* es la segunda comedia: *La industria contra el peligro*. La primera comedia incluye también octavas reales y seguidillas

¹⁶⁴ *Vid.* Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina...*, *op. cit.*, p. 96.

Buena parte de este estudio se ha centrado precisamente en el análisis de la escenografía, debido a la importancia que el propio Aguirre otorga a los elementos integrantes de la escenificación. Las páginas precedentes han pretendido ser un repaso por lo esencial de las obras incluidas en la *Navidad de Zaragoza*. Escenografía, personajes, temas y estructuras recurrentes que se configuran bajo las normas de la comedia nueva impuestas por Lope. Los distintos argumentos sirven de engranaje para acentuar unos elementos escenográficos u otros con el único fin de captar la benevolencia del público. La evolución teatral en los distintos géneros justifica los excesos escenográficos de los que cada vez va gustando más el auditorio, tanto el que concurre a las primeras manifestaciones del “teatro pobre” del corral, como el cortesano que aplaude en coliseos y salones las comedias de magia y las zarzuelas de Calderón, modelo indiscutible de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, quien nos ha permitido analizar los distintos grados de evolución del teatro durante el siglo XVII. Un autor de cortos vuelos, pero muy significativo, que nos ha propiciado la contemplación no sólo del panorama barroco aragonés sino también del conjunto del modo nuevo español de hacer comedias.

6) ESTUDIO DE LA POESÍA

Queda por abordar el estudio de los poemas y de la destreza como poeta de filiación gongorina de Matías de Aguirre a través de la antología de poemas diseminados por las páginas de la *Navidad de Zaragoza*.

Por un lado hay que destacar los poemas que se encuentran dentro del cuerpo narrativo de cada una de las *Noches*. La variedad de temas y de metros hace que el estudio de estos se pueda enfocar desde distintos criterios de clasificación. Primero abordaremos el corpus de poemas de manera temática, destacando los poemas que tienen que ver con acertijos o motes, los poemas de tema amoroso, los de contenido satírico y los de carácter narrativo, ya sean relaciones de comedias o relación de sucesos.¹

Por otro lado, dentro de este apartado hay que dedicar también un espacio a la lengua poética empleada por Aguirre en las cuatro comedias repartidas en las cuatro *noches* así como la pieza dramática de asunto mitológico entrelazada con la materia narrativa de la *Noche Segunda*, cuantitativamente muy superior a los poemas sueltos de la *Navidad*.

Los recursos estilísticos de corte gongorino son, sin embargo, el eje integrador de la lengua poética a pesar de la diversidad temática que podamos establecer. Dentro de cada grupo de poemas se tratará de estudiar los procedimientos lingüísticos y poéticos más llamativos presentes en todos los metros de la miscelánea y que enraízan al poeta dentro del panorama de la poesía aragonesa de filiación gongorina.²

Muchos de los poemas responden al gusto por la teatralidad que impone su preponderancia en toda la obra. Una buena parte de los poemas son recitados por personajes mitológicos que descienden de apariencias y escenografías celestes como nubes. En otros casos es el personaje de la novela el que cede su voz a la dama en la velada académica, quien, como si de un momo cortesano se tratase, recita los versos

¹ Nótese que, a diferencia de otras obras misceláneas no encontramos en la *Navidad* ningún poema de tema religioso a pesar de de la larga digresión para alabanza de la Virgen del Pilar que incluye al comenzar la *Noche I*. Quizá el ejercicio poético de carácter sacro se suple con la comedia de santo dedicada a san Alejo.

² A lo largo de todo este apartado seguiré el estudio de la lengua poética en la poesía aragonesa del XVII de Aurora Egido, *La poesía aragonesa en el siglo XVII, op. cit.*

acompañándose de un instrumento musical. Por ello, el estudio de la lengua poética debe estudiarse en conjunto en los poemas y en el teatro.

6.1) Poesía de acertijos y motes

Este primer grupo es el que abre las páginas poéticas de la *Navidad*. En la *Noche I* son los acertijos propuestos por las damas los que propician el desarrollo de la velada festiva.

El primero de ellos⁴ presenta, a modo de mote inscrito en una tarjeta dorada, a uno de los caballeros que se aproximan al palacio en el que va a transcurrir la fiesta académica, subido en una carroza triunfal:³

En empeño tan gallardo
no hace falta mi arrebol,
que si siempre ardo por sol,
ahora brillo y por sol ardo.

Se trata de una redondilla, a modo de copla o letrilla que introduce con un sencillo calambur al caballero en cuestión cuyo nombre se averigua al final del último verso (Solardo).

Estos versos marcarán la pauta métrica preferida por Aguirre para los poemas de cariz adivinatorio ofrecidos como resolución de los cuatro enigmas presentados por las damas (viento, sueño, reloj y dinero). El metro escogido son dos redondillas que van revelando en acróstico el enigma en cuestión:

Bizarro⁴ espíritu soy,
Y cuerpo también sustento.
Estoy donde bien me siento,
No me siento donde estoy.
Todos me llevan en sí,
O por decir cómo ando,
De sí me están arrojando
Y no están en sí sin mí.

³ Hay que poner en relación estos motes que acompañan a las carrozas de los desfiles con el ambiente festivo que enmarca toda la narración y que era frecuente en las procesiones festivas de la época (*vid.* Alberto del Río, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, *op. cit.*).

⁴ En el original aparece escrita la variante “vizarro” para resaltar así el acróstico que forman las primeras iniciales de los seis primeros versos, transcritas en mayúscula en todos los ejemplares: “VIENTO”. En el segundo verso se respeta, como en los originales, la transcripción de la “y” griega copulativa.

Así continúan rezando el resto de las adivinanzas solucionadas en los versos acrósticos: “Sueño es”, “Reloj soy” y “Dinero es”.

Las respuestas, tanto erróneas como correctas, que plantean los caballeros a cada uno de los acertijos se ofrecen en redondillas de nula complejidad poética:

Discurriendo con temor
el enigma bien pensado,
de mi discurso he sacado
que significa el amor. (Repuesta errónea de Solardo)

Para conseguir la palma
que al acierto se ha ofrecido
yo el enigma he discurrido,
y culto comprende al alma. (Respuesta errónea de Justino)

Cosa de tal movimiento
y espíritu de tal ser,
yo me atrevo a defender
que es el alterado viento. (Respuesta acertada de Marcelo)

Cosa de tanto rigor,
causa de tanto pesar
y que gustos sabe dar,
¿quién puede ser sino amor? (Respuesta errónea de Marcelo)

Aunque al peligro me entrego
del acierto que procuro,
yo en mi discurso aseguro
que explica el enigma al fuego. (Respuesta errónea de Justino)

Si para adquirir la suerte
algo se ha de aventurar,
yo al riesgo me he de arrojar
declarando que es la muerte. (Respuesta errónea de Nerencio)

Recelando el desempeño,
llego turbado a decir
que es agora en mi sentir
ese enigma el mismo sueño. (Respuesta acertada de Solardo)

Si miro con atención
el enigma bien pensado,
con temeroso cuidado
diré que es el corazón. (Respuesta errónea de Solardo)

Si el enigma considero
con lo que pasa en el mundo,
yo agora en decir me fundo
que significa el dinero. (Respuesta errónea de Marcelo)

El que rige y siempre da
entre yerros alentado,
de mi discurso he sacado
que el reloj sólo será. (Respuesta acertada de Nerencio)

La cruz al lado mirada
y que ha pasado por fuego
juzgo en mi discurso ciego
que significa la espada. (Respuesta errónea de Nerencio)

Aunque el equívoco ignoro,
en mi discurso me fundo,
que es señor de todo el mundo
por su estimación el oro. (Respuesta errónea de Solardo)

Yo de mi discurso infiero
que cosa de tal poder
no puede en el mundo haber
si no que sea el dinero. (Respuesta acertada de Justino)

Nada hay especialmente reseñable en los anteriores poemas, salvo el juego que ofrecen para dinamizar el transcurso de la fiesta de esta primera noche. Sin duda son poemas breves y sin brillo para no deslucir, en el caso de las redondillas con solución errónea al enigma, los versos siguientes que deben improvisar cada uno de los caballeros como penalización por no haber resuelto el acertijo. La mayoría de esos poemas tienen un cariz satírico o amoroso, con los recursos más propiamente gongorinos y quevedescos que serán analizados en el conjunto de la lengua poética. Además, permiten un singular juego de personajes que se dan el relevo en la resolución de los enigmas. El primero de ellos, el viento, es resuelto en tres respuestas, siendo Marcelo el artífice de la resolución. El siguiente enigma, el sueño, es el más extenso, tanto en la disertación erudita del narrador como en el número de redondillas que se proponen como solución: cuatro, iniciadas por Marcelo (de manera equivocada esta vez) y resueltas con éxito por Solardo. Los dos últimos enigmas retoman la estructura triangular del primero: son resueltos en tres redondillas, el primero por Nerencio (que yerra al dar la primera solución al cuarto enigma) y el último por Justino. La ruptura de la simetría triangular en el turno de resolución de los acertijos tiene una evidente explicación:⁵ todos los caballeros

⁵ Resulta más clara la disposición triangular y cuadrangular (para el caso del sueño) de manera esquemática, teniendo en cuenta que el que el primero en intentar resolver el siguiente enigma es el ganador del acertijo anterior:

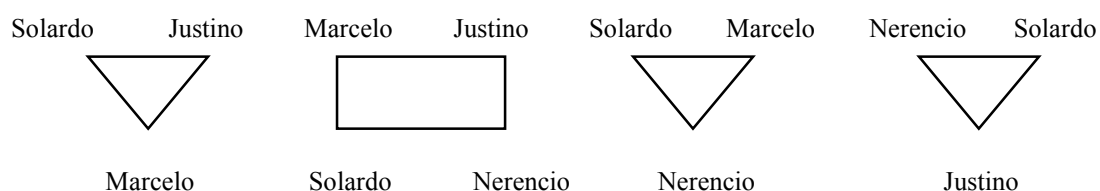
participan en tres ocasiones durante los cuatro acertijos mientras que Solardo, anfitrión de la velada, debe participar en los cuatro. Así pues, la introducción de estos poemillas resolutivos contribuye por un lado a agilizar la materia narrativa como paso previo a las disertaciones densas de carácter erudito y, por otro, presentar por igual a los ingenios masculinos asistentes a la velada académica, salvo a uno de ellos que destaca sobre los demás en su participación por ser el anfitrión y maestro de ceremonias, tal y como se presentó en el primero de los poemas a modo de mote antes del comienzo de la velada.

Los motes o empresas se relacionan con el carácter lúdico-festivo puesto que suelen acompañar también a las coronaciones simbólicas de los académicos como premio al poema que acaban de recitar (así en la *Noche III*, pp. 339, 344, 347 y 351). La relación que guardan con la práctica del momo cortesano se entronca con lo teatral y con la predominancia de apariencias: así los asistentes que acompañan al león que desciende de una recreación de monte escupiendo llamas (p. 467) y, a continuación, ante los cálidos aplausos de los asistentes, surge la apariencia de nube que llueve (p. 467-468). Estos últimos motes aluden al tema amoroso, uno de los temas más desarrollados en la antología poética de la *Navidad* según mostraremos a continuación.

6.2) Poemas de tema amoroso

Son estos los que constituyen el grupo más numeroso. La variedad radica no tanto en el asunto tratado, ya que en la mayoría abundan los habituales tópicos de este tipo de lírica, sino en las diferentes combinaciones métricas y estróficas utilizadas.

El primer poema de este cariz que se ofrece en la *Navidad* es el titulado *A una dama que se quejaba a un arroyo de su ausente amante*. Se trata de un romance acompañado de música que es cantado por uno de los asistentes que aparece



disfrazado de mancebo, laúd en mano, bajando desde lo alto en una apariencia de nube para sorprender a los asistentes a la velada, preludiando de este modo la gran teatralidad presente en todas las reuniones festivas de cada una de las noches. El poema ofrece la historia de una hermosa mujer que baja al cristalino arroyo a llorar las penas de su amor no correspondido. En primer lugar, el hecho de que sea un personaje masculino quien cante con voz femenina ya nos entronca el poema con la poesía de carácter popular o tradicional, de ahí que se justifique también la elección métrica del romance.⁶ Por otro lado, asaltan en este poema innumerables tópicos ligados al canto de las penas de amor, como el arroyo, interlocutor y cómplice del sentimiento amoroso:

Si acaso, arroyo, le encuentras,
díraste mi pena fiel,
que quien se queja contigo
no le pretende ofender.
Díraste que mi pasión [...] (Versos 33-37)

La personificación y la humanización de objetos inertes, especialmente de ríos o arroyos, como en este caso, tiene una función simbólica que permite un mayor lirismo. Los versos finales presentan ese tópico tan repetido desde Garcilaso: el del amante enfermo de amor que hace crecer con sus lágrimas el caudal de las aguas:

A espacio se iba el cristal
por gozar de su interés,
mas con el llanto amoroso
le hizo crecer y correr. (Versos 41-44)

El mismo tópico se reproduce con asiduidad en los versos de las comedias pero mostrando una mayor riqueza y variedad metafórica ya que también la aurora llora “perlas en nieve” (*El engaño en el vestido* vv. 3178-3179), como los amantes despechados que acrecientan con sus lágrimas el caudal de aguas: “no quieran tus enojos que aumente tus cristales con mis ojos” (*Cómo se engaña el demonio*, vv. 1561-1562).

⁶ El romance, consolidado ya en el siglo XVII con la estructura actual, en lugar de en cuartetas asonantadas, es el vehículo preferido por los poetas aragoneses para el teatro y para la lírica amorosa (vid. Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Piramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011, p. 11.

Esta prosopopeya de carácter simbólico pertenece al grupo de metáforas habituales en el lenguaje gongorino y que se repiten en infinidad de versos de los poemas amorosos que siguen el tópico de la naturaleza sensible a los lamentos amorosos⁷ pues “es grande el llanto de amor/ cuando las plantas lo sienten” (*Romance de una dama disfrazada de hombre, Noche II*, pp. 200-201, vv.15-16). El jardín, como recreación artificiosa de la naturaleza, también sirve a los enamorados de la novela *Riesgo del mar y de amar* como refugio ameno donde llorar las penas entre “dulces cristales”: “en mis dedicas pensando/ ando por aquí gimiendo/ yendo con voces sonoras/ horas añadiendo al tiempo” (p. 484, vv. 34-37). Sin embargo, la naturaleza también puede mostrarse discordante con los sentimientos del poeta: “En este monte cautiva/ lloro un amor que perdí/ [...] Las peñas me son consuelo/ pues que no saben fingir./ [...] Los arroyos y yo estamos/ siempre encontrados aquí. / Yo siempre apriesa llorar/ y ellos a espacio reír” (p. 193, vv. 1-2; 5-6 y 21-24). La naturaleza en armonía supone un contraste con la pesadumbre y la batalla interior del amante y el hecho de contemplar, por ejemplo, el canto de las aves, aumenta el llanto del amado (p. 477, vv. 8-12).

Y es que el amor es, como vimos, un sentimiento contradictorio que se expresa a través de antítesis y paradojas habituales en la poesía barroca.⁸ Ya el primer poema de tema amoroso nos ofrece esta visión de la pasión amorosa como un sentimiento que “hiere benigno y mata cruel” (p. 31, v. 28). El tópico clásico del amor que hiere ciego con sus flechas se repite hasta la saciedad en buena parte de los poemas: “y del alma después ciega nacida/ [...] engendran en el alma un fiel Cupido” (p. 338, vv. 10 y 16); “Cupido arrojó una flecha/ a una infeliz hermosura...” (p. 504, vv. 1-2); “El amor, niño atrevido...” (p. 505, v. 1). Destaca en este aspecto el soneto *Reprehensión a un amante que se iba a embarcar con su dama* que aúna la imagen del agua como lugar donde se reflejan las pasiones

⁷ Para todas estas cuestiones sobre la temática amorosa resulta muy útil el estudio realizado por Almudena Vidorreta Torres a propósito de la poesía de José Navarro en su tesis doctoral, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, op. cit., pp. 203-274.

⁸ La abundancia de antítesis y paradojas como única posibilidad para describir el sentimiento amoroso o la pasión se relaciona con el tópico recurrente para el conceptismo de la *discordia concors*, de la unión de extremos irreconciliables, como señala Molly Maureen Mahood en su *Poetry and Humanism*, Nueva York, W.W. Norton, 1970, p. 145. Esta lucha paradójica de contrarios es predominante en la poesía barroca y sigue el tópico amoroso de la poesía petrarquista (vid. M^a Pilar Manero Sorolla, “«Sin que me pongan miedo el hielo y el fuego» (*Galatea*, Libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), pp. 101-102).

amorosas y donde nacen, pues Cupido es, al fin, hijo de Venus nacida del mar: “De los rayos de amor estás ya ciego/ y de sus flechas hoy vives herido/ [...] pues Venus en su lazo te ha cogido/ y es mucho de admirar que haya salido/ de la espuma del mar tan vivo fuego.” (p. 360, vv. 1-2 y 6-8). Especialmente significativo es este poema en el que se concentran imágenes muy barrocas del amor, como esta antítesis que acabamos de ver del fuego amoroso surgido del agua o el mar donde nació Venus (amor) que es causa de la muerte por el sufrimiento del amante, desarrollando así el tópico que une la cuna y la sepultura en el último terceto: “A donde ella nació verás tu muerte, / y pues vas al amar tan arrojado/ te servirá de túmulo su cuna.” (p. 360, vv. 12-14).

Amar es una muerte que da vida y un “vivir muriendo” de la poesía cancioneril. Así se expresa en muchos poemas en los que el amor es una locura, una enfermedad que anula el libre albedrío y que provoca incluso la muerte si el amante está ausente o se muestra desdeñoso.⁹ El poema más representativo de este aspecto es el titulado *A un amante que estaba al lado de su cama con el debido recato*. El amante está “mirando el fuego que más quiero” y vive “enamorado entre la llama” (v. 1-2). Con prudencia evita quebrantar los fueros con su “ardor” lo que le provoca estar en “prisión tan abrasado/ que juzgo que no vivo porque muero” (v. 7-8). Así suplica a Venus “de amor la muerte”, pues su mayor deseo es “morir para ir al cielo” (v. 13-14). El vivir muriendo porque no se consuma la pasión amorosa de la poesía cancioneril se describe en este poema de nuevo a través de ese juego paradójico del lenguaje barroco que se configura mediante antítesis como el “incendio grave” que templó sus ardores “entre nieve y hielo” (vv. 10-11). Igualmente entre antítesis¹⁰ se mueve el poema *A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva de una desdicha*. La desdicha e infelicidad del amante se oponen a la suerte y la ventura (v.1-2); el gozo y la gloria al mal y a las penas (v. 5-10), pues “la dicha una desdicha se asegura/ y la vida gustosa, triste muerte” (v. 3-4). Y es que quizá, como en estos últimos casos, el empleo de la antítesis se hace más significativo en los sonetos en los que el último terceto encierra la esencia del poema:

⁹ Vid. Lía Schwartz, “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, *Quevedo a nueva luz*, Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.

¹⁰ Para el empleo de antítesis en la poesía barroca de corte gongorino véase A. Egido, *op. cit.*, p. 91 y Antonio Armisén, “La antítesis” en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982, pp. 147-262.

Venturoso, pues, soy en mi tormento,
pues es más dicha el mal si el bien se aguarda,
que puede ser el bien si el mal se espera.

Así hay aspectos del amor que no pueden expresarse sino a través de opuestos y paradojas, ya que el amor en sí es una sinrazón y una locura, pues “vivir con quien me mata/ es locura y no es amor” (p. 466, v. 27-28). A este respecto hay que tener en cuenta otra contradicción que se desarrolla en buena parte de los poemas amorosos y es el del olvido del sentimiento amoroso, como reza el título de las octavas de la *Noche III: El olvido del amor no consiste en la memoria*. En este aparece otra de las imágenes más apreciadas por Aguirre que ya tuvimos ocasión de analizar anteriormente: el sueño. El amor no se olvida ni con el sueño “que es imagen de la muerte” (v. 17), pues el sujeto amado, al ser contemplado, graba de manera indeleble en el alma su imagen causando así el “vivo incendio” haciendo un “volcán de sus llamas” (p. 483, vv. 2-3). Esta concepción del amor justifica que otro grupo de poemas amorosos se centren en la descripción de la belleza de la amada, que iguala a la del sol, pues deslumbra al amante y mata si se le contempla en exceso. Así se presenta en el poema de ambiente pastoril dedicado a la bella Belisa (p. 235) o en el último de los poemas de la *Navidad*, en el que hasta las aguas del Ebro, tirando “de arcos de cristal las olas” y besando la arena por donde ella pisa, compiten por observar la belleza de la dama Jacinta cuyos ojos negros traidores ciegan, imitando al sol, a quien los contempla y causan la “muerte de amor” en quien los mira, ya sea un hombre o la misma naturaleza (siguiendo con la tópica prosopopeya simbólica que veíamos al comienzo): “la arena queda llorosa,/ las aguas se van vencidas” (p. 584, vv. 31-32).

La lírica de Aguirre canta fundamentalmente al amor que se engendra *de visu*: “Al punto que de tus ojos/ vi los primeros reflejos/ quedé abrasado en tus rayos/ fénix renací en tu fuego” (v. 5-8, *De un amante que escribía a su dama que se había ausentado a otro reino*). Especialmente significativo es el poema de la *Noche IV* (p. 466): “Basta, no mates mirando,/ bella deidad, tan veloz,/ que quien por mirarte muere/ bien merece algún favor. Piedad a tus ojos pido,/ pues mis homicidas son”. Puesto que el amor se engendra a través de la vista es imprescindible, para evitar que el amor caiga en olvido, contemplar con frecuencia a la persona amada:

“Te ausentaste de tu patria/ y tus mudanzas recelo,/ que es fácil mudar de amor/ lo que se muda de reino” (v. 13-16).

La belleza de la amada, cantada en tantos poemas, no hace sino reforzar esta idea del amor que se engendra por la contemplación directa.¹¹ El poema titulado *En defensa de que no puede un caballero amar que no haya visto a su dama y cómo no es un retrato suyo bastante causa para amar con firmeza* (p. 337) reproduce la misma idea: “Aunque el constante amor nace del alma/ [...] pues mirando tal vez una hermosura/ luego el alma asegura/ una pasión por parto de su vida/ de la vista engendrada/ y del alma después nacida ciega”.¹² El auténtico amor requiere esa visión directa, y no solo a través del retrato, para que los humores que se transmiten por los ojos aviven la llama de la pasión, pues de otro modo “nunca fue amor sino una fantasía” (v. 48). Por otro lado hay que tener en cuenta que la contemplación del amado debe ser frecuente para evitar el olvido (que no consiste en la memoria, según vimos poema de la p. 352), y que, además, acarrea otro mal de amores bastante frecuente también en la poesía: los celos. Así los amantes alejados físicamente sufren verdadera “aflicción que mata” (v. 3, p. 476) y de este modo las lágrimas del amante que acrecientan el caudal de los ríos, según veíamos al comienzo, se hacen aún mayores, pues en ese “volcán de llamas” los “celos que el amor rematan,/ matan¹³ tarde y hieren luego” (p. 483, v. 19-20).

¹¹ De ahí la importancia de la descripción de la belleza de la dama y de la “pintura” (recordando el tópico *ut pictura poesis*) de su belleza que debe contemplarse con frecuencia para que se mantenga vivo el amor. Vid. Guillermo Serés, *La transformación...*, *op. cit.*, p. 149 y Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 48.

¹² Nótese nuevamente cómo el poema se configura en torno a antítesis: “vista engendrada”-“nacida ciega”.

¹³ Véase el original recurso poético del “poema en eco”, en el que el verso comienza con la última sílaba del verso anterior creando un efecto muy musical, no en vano los dos poemas de la *Navidad* que utilizan este recurso son interpretados por Lisarda tañendo un arpa en medio de la novela intercalada de la *Noche IV* (p. 465 y 472). Todo el mencionado poema está dedicado a la cuestión de los celos.

6.3) Poemas satíricos

Un buen número de poemas de Aguirre se dedican a la sátira o burla de tipos y costumbres, ya que este tipo de lírica provocaba el humor y era, por tanto, más propicia para los juegos de palabras que mostraban de manera significativa la agudeza verbal.¹⁴

El ejercicio de la sátira fue habitual entre los poetas aragoneses áureos, pero, en general, es un rasgo atribuible al escritor español según los críticos de todas las épocas¹⁵. Sin embargo, a la hora de abordar el estudio de la poesía satírica hay que partir de las premisas teóricas que han venido tratando de dilucidar la frontera entre lo satírico y lo burlesco.¹⁶ Como apunta Pérez Lasheras,¹⁷ los temas de la literatura denominada burlesca surgen del antiguo género de la sátira, aunque con el paso de los siglos han debilitado su afán moralizante y son algo más laxos en sus ataques. Parece, por tanto, más adecuado englobar este tipo de poesía bajo el marbete de “satírico-burlesca”.¹⁸ Este tipo de poemas buscan, ante todo, acentuar los elementos humorísticos y provocar la hilaridad o la risa. El humor se “utiliza como fin”¹⁹ y se buscan temas y tipos cómicos. En el caso de la obra que nos ocupa,²⁰ Aguirre selecciona como objetos risibles a los siguientes grupos: las mujeres (destacando a las viejas, las embozadas y las pedigüeñas), los tacaños y los caballeros que ponen el contrapunto al modelo heroico masculino (galanes que se enamoran de noche de damas viejas, mercaderes o cristianos nuevos “cornudos”). Este elenco de sujetos propicios a la burla no hace sino imitar los modelos satírico-burlescos de Góngora y,

¹⁴ Vid. Antonio Pérez Lasheras, “El primor de lo agudo” en *Archivo de filología aragonesa*, 63-64 (2007-2008), pp. 209-214 y Rodrigo Cacho Casal, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro” en *Criticón*, nº 100 (2007), pp. 9-26.

¹⁵ Ambrosio Salazar así lo afirma en su *Espejo general de la gramática en diálogos* (Rouen, Adrian Ouyn, 1623, p. 487). La misma opinión es compartida por estudiosos modernos como Karl Vossler en su *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1934, p. 116.

¹⁶ Vid. Lía Schwartz, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 215-234.

¹⁷ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 1994, p. 182. Véase también su trabajo *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

¹⁸ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1987, p. 528.

¹⁹ A. Pérez Lasheras, *Fustigat...*, *op. cit.*, p. 187.

²⁰ Nótese como curiosidad que los poemas satírico-burlescos se concentran en las tres primeras noches y no aparece ninguno de este tipo en la *Noche IV*.

sobre todo, de Quevedo en sus “descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres”.²¹

El primero de los poemas satírico-burlescos que aparecen en la *Noche I* es el que lleva por título *A un mercader miserable que siempre iba mal vestido*. Pertenece al grupo de poemas que se burlan de los personajes dominados por la avaricia. Todo el poema se construye a base de juegos de palabras muy logrados como el de las “luces” que “tiene medidas” (v. 21) y por ello “anda deslucido/ [...] por no gastar aceite” (vv. 19-20) y obliga, con su tacañería, a que sus criadas “anden torcidas” (robándole) como la mecha del candil (v. 25). Estos juegos léxicos, unidos al reiterado empleo de la antítesis, imitan tanto a Quevedo como a Góngora demostrando que, a pesar de la falta de profundización en el estudio del juego de conceptos en el cordobés, conceptismo y culteranismo se asientan sobre las mismas bases de la agudeza verbal del Barroco, tal y como ha señalado Aurora Egido.²² El síntoma externo de la avaricia es precisamente el hecho de que siempre vaya “muy mal vestido” (v. 16), puesto que el gusto de la ostentación era el más característico de la estética barroca, lo que pone de relieve que, para el código social de la época, los defectos físicos son reflejo del deterioro moral. Termina justamente el poema con la mención al detalle de cerrar bien las puertas “en anocheciendo” (v. 36)²³ por un doble interés: mantener el calor y mantener oculto su dinero muy enterrado en el interior de la casa, casi “cerca el infierno” (v. 40) que es a donde irá a parar al morir sin confesión, víctima del pecado capital de la avaricia y como condena moral a un modo de vida contrario a los cánones estéticos y sociales imperantes.

Este poema hay que ponerlo en relación con el titulado *A un ciego rico y miserable* de la *Noche III* (p. 359). Viene a acentuar la oposición vista en el primer

²¹ Así lo señaló González de Salas explicando la *Musa VI* de Quevedo en la edición de *El Parnaso español* (1648) *apud* Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, p. 336. Cfr. Quevedo, *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998 y Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua, op. cit.*, p. 7. Para estas cuestiones manejo fundamentalmente las siguientes referencias bibliográficas: M^a José Alonso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007 y A. Pérez Lasheras, *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

²² *La poesía...*, *op. cit.*, p. 198.

²³ La referencia al anochecer y al infierno remite unívocamente a la digresión satírica del comienzo de la *Noche I* en que se relata la *visio* de la dueña amortajada y la anécdota de las embozadas que piden dinero al estudiante (p. 26).

poema entre la luz y la oscuridad asociada a la ceguera que identifica, en este caso, al avaro miserable y codicioso (v. 9). El juego de palabras se acentúa reforzado por el esquema métrico del poema, que no es otro que la quintilla, en relación con las “quintillas de ciego” (v. 5) o las coplas de ciego con las que estos rezan a voces sus riquezas (vv. 39-40): “El dinero siempre aumenta,/ aunque no lo puede ver/ [...] aunque siempre lo tienta,/ nunca lo deja caer” (vv. 16-21). El dios del dinero atrae a sus fieles como este ciego que “reza con buena fe” (v. 11) el rosario contando reales (vv. 29-30), incluso en “fiestas de guardar” (v. 25). El juego léxico se acrecienta sirviéndose del campo semántico de la religión, recurso ya repetido en la lírica petrarquista de tema amoroso (*religio amoris*) pero vuelto al mundano amor por el dinero.²⁴

Los otros dos poemas que satirizan una figura masculina presentan como modelos antihéroes que se alejan del arquetipo del galán. La burla y el humor que suscitan parte de temas a priori serios como la honra o el amor hacia damas equivocadas²⁵ que es el objeto de burla en los poemas *A un caballero que tenía fama de reciente cristiano* y *de celoso...* (pp. 57-58) y los dos dedicados a un galán que se enamora de una vieja y de una dama hechicera (pp. 81-82 y 361 respectivamente).

El primero de ellos presenta la figura cómica del “reciente cristiano” o converso que se pasea rodeado de criados paseando sobre un caballo tuerto un día de toros. Las alusiones son evidentes desde el título. El motivo fundamental de la burla se basa en el concepto del “decoro” (v. 13). Va mal vestido, sobre un “rocín tuerto” (v. 5) y rodeado de criados vestidos como turcos y moros que se burlan de su señor (vv. 21-23). Es un ejemplo de parodia de la ostentación. En este caso el paseo del galán sirve de mofa y escarnio porque se cae del caballo y a punto está de embestirle el toro cuando sale corriendo y “corrido el buen caballero”(v. 36) haciendo gala de su cobardía. Anecdótico parece el detalle de la fama de “celoso sufrido” que nos da el título de este poema que se acerca, como el anterior, a los relatos narrados por los

²⁴ Este juego de imágenes económicas para la sátira de los avaros, especialmente los miserables asociados a profesiones como la del mercader del primer poema, fue aprovechado ya por Gracián tal y como ha estudiado Emilio Blanco (“Del valor al crédito: conceptos económicos en Gracián” en *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Sebastian Neumeister (ed.), Berlín, Edition Tranvía, 2010, pp. 147-172). Para el origen de la sátira de oficios como el de mercader en Marcial y en Góngora véase A. Pérez Lasheras, *Más a lo moderno...*, p. cit., pp. 170-171.

²⁵ Vid. Rafael Lapesa, “Góngora y Cervantes” en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 223.

ciegos en quintillas. Sin embargo, es la clave para entender la metáfora del caballo²⁶ y la corrida de toros, aludiendo simbólicamente a los cuernos que casi le embisten. La figura de la mujer adúltera y de los maridos consentidores y “cornudos” es recurrente en la poesía de Quevedo²⁷ que sirve como referente a Matías de Aguirre.

La burla a los tipos masculinos va ligada al objeto mayoritario de la sátira, la mujer, como no podía ser de otro modo en el contexto misógino de la época. Los caballeros son una especie de peles seducidos o engañados por la dama de turno. Así sucede en la sátira en seguidillas de un galán con dama hechicera o el poema titulado *A un galán que enamoraba a una vieja de noche* (p. 81-82). La burla a los caballeros es indirecta. En los dos poemas se dirige a “Fabio” al que trata de advertir, como en las *Epístolas morales*,²⁸ que se cuide de los peligros de las mujeres hechiceras. La mofa de las féminas parte de la descripción física exagerada que acentúa los defectos y cosifica o animaliza a la mujer: “negros dientes de su boca/ ya muy sufridos se fueron”²⁹ (vv. 17-18). Sus negros dientes, su calvicie y sus pies grandes (vv. 24 y 26-29) hacen de la descripción de la vieja una especie de bruja con rasgos monstruosos.³⁰ Lo mismo sucede con Tirse, la dama pedigüeña que seduce al galán en el poema que glosa los versos “Hablando estás por la mano/ lo que no tienes de aguda,/ que discurre poco quien/ jamás se muerde las uñas” (p. 346). Asalta aquí otro tópico misógino, el de la falta de inteligencia de la dama que va pareja a su belleza: “si es que tienes de belleza/ lo que no tienes de aguda” (vv. 19-20). Sin embargo, a pesar de la hermosura con la que seduce a los hombres tiene un defecto físico que la señala como una especie de bruja: sus grandes manos y sus largas uñas. El rasgo físico juega con el defecto moral que se satiriza: en este caso,

²⁶ Suele ser metáfora frecuente para la mujer, especialmente en correlación con la actividad de la prostitución. Vid. Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 40-41.

²⁷ Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Ana Pérez Linares (trad.), Madrid, Gredos, 1974, pp. 153-154.

²⁸ Gonzalo Sobejano, “Lope de Vega y la Epístola poética” en *AISO. Actas II* (1990), p. 33, pp. 17-36 edición digital en Centro Virtual Cervantes .

²⁹ La burla de las mujeres desdentadas o con mala dentadura es habitual en la poesía satírica misógina. Cfr. poema “A una vieja sin dientes” de Bartolomé Leonardo de Argensola, en *Rimas*, vol II, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología hispánica, 1950, pp. 168-169. Para el estudio de la poesía satírica en el conjunto de la obra poética de los hermanos Argensola véase Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Actas del Congreso realizado en Huesca y Barbastro (18, 19 y 20 de noviembre de 2009)*, Huesca, Revista *ARGENSOLA*, número monográfico, 119, 2009.

³⁰ Las metáforas hiperbólicas animalizadoras son un tópico de la poesía burlesca de Quevedo, como señala L. Schwartz, *op. cit.*, pp. 43-45.

de nuevo, la avaricia que domina a las mujeres y las hace afanarse en el empeño de pedir y sacar dinero a los incautos caballeros. Las damas hechizan o embrujan al galán para sacar buen provecho. Así lo recalca en las seguidillas satíricas destinadas a Fabio (p. 361). Es “pálida y hermosa” pero de noche “se unta” y “va por los aires” (v. 29). El enamoramiento se produce *de visu* pero con el componente adicional de que aquí la mirada hechiza, seduce y solo con mirarla “la lleva el diablo” (v. 26). La filiación maléfica de su modo de proceder queda patente con la alusión local a “pasar el Portillo” (v. 44), donde se ejecutaba a las sospechosas de practicar la nigromancia. El juego de palabras con el hechizo amoroso por los ojos resulta fructífero al revelar sus auténticas intenciones: “a unos toma de ojo/ y a otros de bolsa” (v. 39-40). Y es que las mujeres son interesadas y deshonestas y con su cuerpo atraen a los hombres (“quieres tú su cuerpo/ más que su alma” vv. 11-12) para obtener de ellos un beneficio económico, lo que alude de soslayo a la actividad de la prostitución.³¹

Este mismo motivo de la promiscuidad femenina es el que aparece en un poema aparentemente de tema amoroso pero que acaba siendo una sátira de las relaciones amorosas titulado *A una embozada que salió a bañar a Ebro* (pp. 54-56). La dama Lisbella arrastra a todos los hombres detrás de su belleza, descrita en términos gongorinos (“enjuagar las perlas” v. 41) y a base de antítesis³² en un incendio de pasión que se calma durante los encuentros amorosos hasta el amanecer en las aguas del Ebro. El tema del alba (v. 59) remite a la tradición lírica de la alborada y además acentúa el juego antitético, pues la dama embozada, oculta y oscura, es descubierta por el sol (andando a vueltas con las alusiones mitológicas del carro de Apolo que descubre a la bella que surge, cual Venus, de las aguas).

Las tapadas o embozadas son el objetivo de crítica y sátira misógina preferido por Aguirre en la *Navidad*.³³ Con el “disfraz del manto” (p. 30) falsean su

³¹ L. Schwartz, *op. cit.*, pp. 40-41.

³² Así se configura el poema, a base de oposiciones antitéticas: “ligeras-pesadas” (vv. 7-8), “enfadada-desenfadada” (vv. 11-12), “perdida-se halla” (vv.19-20), “él se fue siempre fogoso/ y ella mojada” (vv. 67-68).

³³ Recordemos la importancia destacada que se les da desde la descripción del comienzo de la velada y cómo son estas las que acosan al estudiante pidiéndole dinero en la *Noche I*: “Apartome de este sitio la ocasión de mirar en un lado de la pieza dos embozadas que, a mi entender, le pidían limosna a un pobre estudiante y él les ponía por delante su pobreza. Pudieron tanto sus interesados ruegos, sus apretadas razones, que al estudiante le sacaron todo lo que tenía.” (p. 26).

belleza³⁴ como Cloris, la dama tuerta “que se preciaba de hermosa y amada de muchos, mas nunca llevaba el manto al ojete” (p. 357). Aquí, sin embargo, la recomendación es en sentido contrario, pues reclama que se tape para ocultar que “es tapada de medio ojo” (v.12).

Vemos, por tanto, cómo la sátira burlesca incide principalmente en las mujeres, cuya crítica responde a los cánones misóginos imperantes en la lírica barroca.³⁵ No obstante, podríamos destacar que la sátira de Aguirre, al igual que la de otros poetas coetáneos aragoneses,³⁶ no resulta tan hiriente como la de Quevedo ni muestra la agudeza mordaz de la de Góngora, a pesar de ser estos sus modelos y referentes, sino que pone el énfasis en la búsqueda de la risa y del humor.

6.4) Poemas de corte filosófico

En el polo temático opuesto se recogen en la *Navidad* un grupo muy poco numeroso de poemas que tienen un tono más grave. Guardan relación con poemas de tema amoroso o de cuestiones como la honra pero, a diferencia de estos, el tratamiento estilístico se dispone con mayor trascendencia filosófica.

El primero de los poemas de este tipo que encontramos es el titulado *A un clavel deshojado* en la *Noche I* (p. 53). El clavel y la púrpura son imágenes gongorinas muy repetidas por Aguirre, especialmente en su teatro, para hablar de la nobleza:

FORTUNIO	Mas si esperas que la nieve amustie mi flor lozana, será mi púrpura vana
----------	--

³⁴ Son bulliciosas y las tilda de maleducadas: “que no atiende a urbanidades quien encubre su persona” (*Noche I*, p. 28).

³⁵ Vid. Anna Caballé, *Una breve historia de la misoginia. Antología crítica*, Barcelona, Lumen, 2006 y Laura Catelli, “Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”, *Arenal*, 18 (julio-diciembre 2011), pp. 409-432. En otro pasaje lírico de la *Noche IV* manifiesta en boca de un padre preocupado por la honra de su hija la mentalidad misógina imperante: “Mas si eres mujer, ¿qué mucho?! Eso basta a disculparte/ [...] pues mujer/ suena lo mismo que fácil” (v. 47-48 y 59-60. *Noche IV*, “Quejándose un padre de una hija que se había ido fugitiva”, p. 462).

³⁶ Jesús Duce García, “Introducción” a su edición de la obra de Vicente Sánchez, *Lira poética*, Vol. I, Zaragoza, Larumbe, 2003, p. LXIII.

y será mi imperio breve.

(*Engaño*, vv. 189-192)

En palabras de Fortunio se condensa el tópico del *carpe diem* que se reelabora líricamente a través del primer cuarteto de este soneto:

Corto plazo te dio, beldad perdida,
el mayo alegre que tu flor maltrata,
pues borrando el carmín y sutil plata
en negras hojas te dejó teñida. (vv. 1-4)

El modelo expresivo es el mismo: “Imperio breve tu corona olvida” (v. 5), “El sol tus breves horas acelera” (v. 9). Todo termina en breve tiempo, como en tantos sonetos del desengaño barroco, entre la cuna y la sepultura: “no naciste, pues muriendo naces” (v. 14).

El amor, como la vida, representa la misma paradoja del vivir muriendo en el poema titulado *A una dama de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido* (p. 71), que desarrolla la metáfora de la flor como la belleza caduca que tiene “infelice fin” (v. 4): “En lecho de jazmín/ sin dicha muere una rosa” (vv.1-2). Las décimas, metro propicio para asuntos de tono más serio³⁷ como la honra, son el vehículo propicio para desarrollar, entre las metáforas gongorinas usadas hasta la saciedad por Aguirre (“carmín”, “plata”, “cristales”...), el asunto del final infeliz de una dama hermosa que muere a causa de los celos.

La vanidad de la vida y de la riqueza es el tema desarrollado a modo de *plancto* en dos poemas de la *Noche III* y la *Noche IV* respectivamente: *A un hombre que habiendo sido rico se quejaba de su miserable fortuna* (pp. 360-361) y el romance *Quejándose un padre de una hija que se había ido fugitiva* (pp. 469-473).

³⁷ Es la estrofa que habitualmente prefieren los poetas para asuntos más elevados. El empleo por parte de Aguirre es limitado (tan solo vuelve a repetir en cuatro ocasiones el esquema métrico en una de las intervenciones de Dédalo en el poema teatral de la *Noche II*) a pesar de que Góngora, su referente poético, muestre cierta predilección por las décimas de asunto burlesco. Para estas cuestiones véase A. Pérez Lasheras, “Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora” en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José M^o Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 207-226.

El soneto³⁸ primero presenta en primera persona el lamento triste de un hombre rico que todo lo pierde por el arbitrio de la rueda adversa de la fortuna (vv. 3-4) y cuya imprecación “¡Oh infelice de mí!” (v. 5) asume un tono marcadamente calderoniano. El tono de lamento reaviva el tópico del *carpe diem* pues “todo trabajo es ya, todo perece” (v. 14). Las paradojas y antítesis acentúan el efecto negativo del paso del tiempo pues, donde “ayer se ama”, “hoy se aborrece” (vv. 10-11). Todo se pierde, todo se desvanece a causa del “hado injusto” (v. 17) que hace que un padre deba lamentar la pérdida del honor de su hija. De este modo se presenta el romance del padre que, a través de las numerosas imprecaciones de los versos iniciales recuerda, casi como si de una relación de sucesos o de comedia se tratase, la causa de sus desdichas. El tono elevado de este poema hace que lo destaquemos aquí a pesar de que en buena parte se trata de una relación de comedia, de argumento muy similar al de la comedia *El engaño en el vestido*, con un lenguaje muy gongorino, plagado de paralelismos y en el que don Matías practica con destreza el recurso de gusto tan calderoniano de diseminación-recolección:

Si al cielo mismo te subes,
si el fuego te da hospedaje,
si te ocultare la tierra,
si te escondieren los aires,
si al infierno mismo bajas,
allí bajaré a buscarte
para que reinos, provincias,
naciones, pueblos, ciudades,
prados, ríos, montes, selvas,
fuentes, sotos, fieras, aves,
árboles, riscos e infierno,
cielo, fuego, tierra y aire
noten, entiendan, publiquen,
sepan, oigan y relaten
por cobrar su honor perdido
a lo que se arriesga un padre. (vv. 173-187)

³⁸ El empleo del soneto es similar al de la décima para temas más serios o elevados. Vid. Juan Matas Caballero, “Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora”, *ibid.*, pp. 167-188.

6.5) Estrofas narrativas: relaciones de sucesos y relaciones de comedias

El poema que cerraba el epígrafe anterior respondía en buena parte al tipo de poemas, en su mayoría romances, que tienen un carácter narrativo, de acontecimientos históricos o relacionados con la vida de los personajes, o simplemente aquellos que ofrecen una relación de hechos o acontecimientos sin más intención que mostrar un relato, bien con una función narrativa, bien con una función más lúdica. Muchos de estos poemas son, en realidad, el germen de algunas piezas teatrales, de ahí que se les denomine “relaciones de comedias”.³⁹ Paralelamente al apogeo de los corrales de comedias se puso de moda ya desde el siglo XVII la composición de una serie de poemas que tenían como objeto ser leídos o representados en casas particulares y que se denominaron *relaciones*.⁴⁰ La recitación de fragmentos de comedias en reuniones caseras privadas se generalizó en algunas ciudades (coincidiendo con el cierre de varios teatros), según apunta Moll, hacia mediados de siglo: “Las relaciones son para leer o representar en tertulias, en casas particulares, y creemos que su desarrollo se debe a la necesidad en que se encuentra un público enfervorizado por el teatro, que, ante la prohibición de las representaciones, reacciona creando este sustitutivo”.⁴¹ En el caso de Matías de Aguirre podríamos decir que son comedias en germen que no llegaron a ser representadas y, probablemente, ni siquiera escritas en su totalidad.

Las relaciones que se presentan en la *Navidad de Zaragoza* pueden englobarse dentro de este tipo de relaciones de comedias, aunque otras narran un acontecimiento ocurrido o inventado (pero verosímil), con el fin de entretener y conmover al público lector u oyente, de contenido poético, con estrofas “narrativas” y de arte menor, generalmente romances⁴². Este tipo de relaciones hay que

³⁹ Para estudiar el origen de este término véase M^a Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 336-361.

⁴⁰ Jaime Moll, “Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las «Relaciones de comedias»”, *op. cit.*, pp. 143-167.

⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

⁴² Recojo la definición dada en el volumen editado por Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999. Allí se recopilan algunos de los estudios más destacados en torno a las relaciones de sucesos como los de Giuseppina Ledda (“Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII”, pp. 201-212) o los de la propia Sagrario López Poza (“Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro”, pp. 213-222).

vincularlas con los acontecimientos festivos del barroco (recordemos que el relato marco de nuestra obra recrea el ambiente de relación de acontecimiento festivo que tan habitual era en este siglo y que solía difundirse también de manera narrativa a través de los pliegos de cordel).

El primer poema que se puede clasificar dentro de este tipo de relaciones aparece ya en la *Noche I* cuando Solardo, como castigo por haber errado en la resolución del primer enigma, ofrece un romance que viene a ser una *novella*, en el sentido original, un relato breve de corte bizantino.⁴³ No en vano, la cercana vinculación entre relaciones y novelas cortas ya ha sido señalada por varios estudiosos de la materia como Agustín Redondo⁴⁴ y Pilar Palomo.⁴⁵ Se trata de un romance de tema histórico sobre la figura del Duque de Saboya, natural de Turín, que se ve obligado a partir de su hogar por una serie de visiones y sueños premonitorios que le anticipan sus ocultos deseos de dar muerte a su padre. Con el objeto de evitar tal desgracia huye junto a su mujer y su hijo hacia Pisa y se embarca en un “vaso” (término habitual para el barco en la *Navidad*) con destino a Sicilia, donde naufragará sin saber el paradero de su amante esposa e hijo. Los versos se enlazan a la perfección con la narración de la velada de esta primera noche a través de la dramatización de Solardo, que se presenta al final como el propio Duque que, habiendo sobrevivido al naufragio, halla alivio “en vuestra ostentosa casa” (v. 255), haciendo así referencia al marco del palacio en el que la dama le ha pedido que relate sus versos, como una especie de momo cortesano en el que los propios asistentes a la fiesta se convierten en actores y protagonistas de los más variados relatos. De este modo Aguirre nos sitúa perfectamente en el marco de la tradición festiva del Barroco.⁴⁶ Además, esta “novela en verso”, según le pide la dama

⁴³ Nótese la relación de este romance con la novela del mismo tipo incluida en la *Noche IV* titulada *Riesgo del mar y de amar*.

⁴⁴ A. Redondo, “Relación y crónica, relación y ‘novela corta’. El texto en plena transformación” en *L’écrit dans l’Espagne du siècle d’Or. Pratiques et représentations*, Pedro M. Cátedra, M^a Luisa López-Vidriero y Agustín Redondo (dirs.), edición corregida por Javier Guijarro Ceballos, Paris, Publications de la Sorbonne-Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 179-192.

⁴⁵ Palomo Vázquez, “La poesía y la novela en época barroca” en Ramón Menéndez Pidal *et al.*, *El siglo del Quijote (1580-1680). Las letras. Las Artes. Historia de la cultura española*, vol. II, Madrid, Espasa, 1996, pp. 417-509.

⁴⁶ Para estas cuestiones son fundamentales los trabajos ya clásicos de Emilio Orozco (*El teatro y la teatralidad del Barroco*, *op. cit.*), J. A. Maravall (*La cultura del Barroco*, *op. cit.*) y el de A. Bonet y Correa (*Fiesta, poder y arquitectura*, *op. cit.*). Una recopilación más moderna de estudios sobre la fiesta barroca la encontramos en el volumen editado por M^a Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Agustín Redondo, *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*.

Diabella al anfitrión de la primera de las veladas festivas navideñas (p. 33), permite introducir muchos de los temas recurrentes en la miscelánea como el de los sueños y visiones premonitorias (tan presentes en las comedias). La visión del “fiero bruto” implorando que evite su muerte se introduce en el marco tópico de una cacería por un monte “vestido en flores/ con guarnición de esmeraldas” (vv. 33-34), ambiente que permite desplegar las metáforas gongorinas relacionadas con las plantas y, sobre todo, con los animales, como los “brutos” con la boca llena “de espuma ardiente” (v. 81). El relato, tanto en la forma como en el contenido, es muy similar a la historia del Duque de Milán de la comedia *El engaño en el vestido*. Las imágenes bélicas de caza en medio de un monte vestido de primavera en el que hasta “en los duros escollos/ todos los cristales hablan” (vv. 119-120) son fácilmente parangonables a los símbolos de la campaña:

Y de la nieve que el bruto
por entre el freno abortaba,
las perlas con el coral
le daban adorno al nácar,
y como el freno acerado
entre su marfil sonaba,
unos le vieron de nieve
y otros le vieron de plata,
que, en rizos de tersa espuma,
se iba convirtiendo en agua.

(*Engaño*, vv. 339-347)

La acumulación de metáforas que armonizaban los diferentes elementos de la naturaleza con un fin simbólico, rozando casi la exageración del teatro calderoniano, como el ejemplo que acabamos de ver, eran muy habituales entre los poetas gongorinos⁴⁷ y partían de la imitación, precisamente, de uno de los romances de tema morisco de Góngora.⁴⁸ Además, otros recursos tan habituales en la lírica barroca como el hipébaton, las bimetraciones y la correlación,

Actas del Primer Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9, 10 de junio de 1995), Alcalá de Henares-París, Universidad de Alcalá de Henares- Publications del la Sorbonne, 1996.

⁴⁷ A. Egido, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁸ Cfr. Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, *op.cit.*, pp. 291-292. La similitud con dicho romance se anotó al pie de los correspondientes versos en la edición de la comedia (nota al verso 340 de *El engaño en el vestido*).

muestran la maestría en la imitación gongorina⁴⁹ con la que Matías de Aguirre dota a estos romances que, como vemos, son claramente relaciones de comedias.

El resto de los ejemplos de la *Noche* que responden a este esquema de relaciones de acontecimientos o de comedias son el romance de cautivo de la *Noche II*, en el que una mujer disfrazada de hombre canta sus penas de amor a la “clara fuentecilla” (p. 200) y que ya tuvimos ocasión de comentar en el conjunto de los poemas amorosos. En cualquier caso, y a pesar del predominio del tema amoroso, este tipo de estrofas que narran los avatares de un amante son en realidad pequeños relatos que bien podrían ser relaciones de novelas o de comedias, tal y como venimos señalado. El grueso de este tipo de romances son los que encontramos insertos en la novela *Riesgo del mar y de mar*, en los que los personajes relatan las penurias amorosas a otro personaje recapitulando la acción narrativa de las páginas anteriores. El ejemplo más significativo es el del romance que Laura relata a Alejandro cuando le confiesa su verdadera identidad y los motivos que le han llevado a adoptar el disfraz masculino (pp. 492-498). La hipótesis más plausible es que se tratase de una relación de una comedia de Aguirre, por las similitudes que guarda con algunos pasajes de *El engaño en el vestido* o *Cómo se engaña el demonio*. Quizá se tratase de una pieza escrita para una comedia pero que acabó adoptando la forma de relato en la novela corta intercalada en esta *Noche IV*.

Dos romances más incluidos en la *Noche III* ejemplifican estos poemas de relación y que se titulan precisamente así: *Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad*, escrito previamente por la dama siguiendo el encargo del anfitrión de la velada (pp. 348-351), y *Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa con el padre de otra con quien se quería casar*, obra de Solardo (pp. 353-356). El primero reproduce casi literalmente algunos pasajes de las comedias *El engaño en el vestido* o *El príncipe de su estrella* en el que la dama pide ayuda para remendar

⁴⁹ Para el empleo de estos recursos en los romances gongorinos véase A. Pérez Lasheras, “Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongoriano”, *Annales*, 5 (1988), pp. 221-246 y su artículo “Góngora y el *Romancero General*”, *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 281-298.

tratarlo en este apartado por su estrecha relación temática con el gran poema de relación de sucesos que ofrece la *Navidad de Zaragoza* en su *Noche III: Silva a los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio* (pp. 363-387). Es el poema que muestra ejemplarmente el gongorismo de nuestro autor y, como fiel muestra del dominio de la lengua poética, será analizado con mayor detalle en el epígrafe siguiente de este estudio dedicado al análisis de la lengua poética.

6.6) Poemas teatrales

El predominio de lo teatral, tanto desde el punto de vista temático como formal, ya ha sido señalado en diversas ocasiones. La poesía también se ve fuertemente influenciada por el teatro según analizamos en las relaciones de comedias pero, además, Aguirre incluye en la *Noche II* un amplio pasaje en verso dialogado, con intercalaciones narrativas y digresiones eruditas, de tema mitológico. En el relato marco de la velada académica irrumpen sorprendentes apariencias de mares y montañas para dar arranque a la intervención de unos de los asistentes disfrazados de Minos y Neptuno⁵² retándose a una batalla por no haber ofrecido un toro⁵³ como sacrificio (pp. 202-211). El comienzo de lo que podríamos denominar “relato teatralizado” se inicia justo después del romance de cautivo recitado en el marco de “un amenísimo jardín tan curiosamente dispuesto”. De esta apariencia arranca el comienzo de lo que Aguirre denomina una “fábula de la gentilidad”.⁵⁴ Hay que tener en cuenta que la mayoría de las antologías poéticas de autores

⁵² La mención o aparición del dios Neptuno tiene la consideración simbólica desde antiguo de personificación de la fertilidad de las aguas, elemento fundamental en este poema teatral por ser, junto con la de nubes, una de las apariencias más reiteradas en las representaciones dramáticas de Matías de Aguirre (vid. Isabel Rodríguez, *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Alderabán, 1999, p. 70).

⁵³ La descripción del toro se hace en los términos del estilo gongorino a los que Aguirre nos tiene acostumbrados desde las comedias: “Trueno el bramido, relámpago la espuma,/ rayo el aliento, matador el celo,/ ave con cuatro pies, bruto de espuma/ [...]signo se hace de abril, paciendo estrellas.” (vv. 11-16)

⁵⁴ Recuerda al *Teatro de los dioses de la gentilidad* del padre Vitoria (*op. cit.*), fuente que, como ya se puede apreciar en la *Noche I*, maneja principalmente Aguirre para la materia erudita en cuestiones mitológicas. La mitología está muy presente y es fundamental en el género de la miscelánea. A continuación se va a representar una fábula pero a modo de drama mitológico, para equilibrar, como declara a continuación, la representación teatral, ya que la comedia que cerrará la velada es de capa y espada.

coetáneos como Moncayo o José Navarro⁵⁵ incluían una buena muestra de versos de tema y motivo mitológico, casi con lo que críticos como Rosa Romojarro han denominado “función tópico-erudita”,⁵⁶ pues permitía a cualquier poeta, “desde los más mediocres a los más sublimes”,⁵⁷ una caudalosa fuente de inspiración y ofrecía un amplio abanico de recursos literarios simbólicos y metafóricos basados en la mitología.⁵⁸

El objeto de la inclusión de este pasaje teatralizado en verso es ofrecer lo que a buen seguro era un proyecto de comedia mitológica, a imitación de las de Calderón, que no llegó a buen fin. Es probablemente un ejemplo más de la refundición de materiales previamente escritos tan característica de los autores de misceláneas. Cada una de las noches se cierra con una comedia perteneciente a distintos géneros. La *Noche III* culmina con la comedia de santo sobre la vida de san Alejo y quizá por ello, como contrapunto, el plato fuerte de la velada (usando la metáfora gastronómica de Aguirre) es una comedia mitológica, pero no pensada para una representación como tal, sino “para que allí al vivo se representase como los antiguos la fingieron, que como la comedia que había compuesto era de lances de amor adonde no se podían formar apariencias –aunque sí tramoyas-, había tomado resolución de divertir la vista de todos con aquel género de artificio apacible” (p. 201). Con estas palabras da la clave de la representación: no es materia teatral propiamente dicha, sino materiales poéticos pensados para la representación que se funden con el relato marco mediante apariencias sorprendentes que causan la admiración de los personajes asistentes a la festiva velada navideña.

El siguiente poema respondería a otro cuadro en el que Egeo, rey de Atenas, aparece sobre una apariencia de caballo blanco que parece volar relatando la muerte

⁵⁵ Tengo en la páginas siguientes muy presente el capítulo de la “Poesía mitológica” de la tesis doctoral de Almudena Vidorreta, quien amablemente me proporcionó su trabajo, sobre la obra de José Navarro, *op. cit.*, pp. 517-548.

⁵⁶ R. Romojarro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 11.

⁵⁷ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 12.

⁵⁸ A. Pérez Lasheras habla de un auténtico saqueo de motivos mitológicos en la poesía barroca en su *Ni amor ni constante...*, *op. cit.*, p. 44. Para todas estas cuestiones acerca del empleo de la mitología en la literatura véase A. Egido, “Mitografía e historia literaria. La *Agudeza* de Gracián ante el panteón clásico” en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanem. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), München, Wilhelm Fink, 2008, pp. 93-117 y A. Prieto, “La presencia mítica en la poesía áurea” en *El mito, los mitos*, Carlos Alvar (ed.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Ediciones Caballo Griego, 2002.

de Androgeo (hijo de Minos) y explicando así la causa del sacrificio humano para el monstruoso Minotauro. Lo que aquí presenta Matías de Aguirre no es sino una nueva relación de comedia sobre la historia del Minotauro. Con el acostumbrado gongorismo describe la fiereza (“bruto en pegajosa espuma” v. 63) con que su caballo se lanza a la batalla al sentir el rumor de “los parches sonoros” (v. 56).⁵⁹ Acto seguido, en otro “alazán brioso” aparece Minos armado para dar comienzo a la batalla formando “montañas de sangrienta espuma” que “vuelvan rubí la esfera de diamante” (v. 18 y 20). La escenificación es asombrosa para tratarse de una apariencia: cuatro actores se enfrentan en lid con un complicado juego de espejos para multiplicar las figuras que simulen el enfrentamiento de dos ejércitos. El resultado no puede ser más dramático: Egeo cae rendido ante un Minos que afirma “vencido a mis pies estás” (v. 1, p. 209). Es un cuadro muy cercano a alguna de las comedias en el que el vencedor impone “justo castigo” y “no venganza” (vv.19-20) al vencido: entregar siete varones y siete doncellas para el Minotauro.

Aquí se descubre entonces la apariencia de un laberinto con un actor disfrazado en su mitad de toro, emulando al Minotauro, junto a los motes explicativos para señalar que el laberinto creado por Dédalo es la guarida del monstruoso ser. Estas apariencias abrirían un nuevo acto de una hipotética comedia mitológica que se centraría en la historia de Ariadna, hija de Minos, quien, de nuevo, ofrece otra relación versificada de la historia de los mancebos para el “bruto fiero” (v. 32) y su enamoramiento de Teseo. Sale a escena, ante la vista de los asistentes, el personaje de Dédalo que se debate entre prestar su ayuda a Ariadna para encontrar una “industria”⁶⁰ (v. 36) que saque a Teseo del laberinto y su miedo al castigo si esta argucia es descubierta por el rey Minos (vv. 7-10). De este modo Ariadna entrega el ovillo a su amado Teseo para que “por adbitrio de su industria” (v. 24) salga victorioso y se pueda consumir su amor tras su huida, según promete Teseo (vv. 21-24). La lucha se narra (intercalando así la narración con el verso) matizando que la escenificación es “tan presente y verdadera a los ojos cuanto a la verdad engañosa” (p. 218).

⁵⁹ Cfr. con el pasaje bélico relatado en la relación de su historia que hace el personaje de Fortunio al comienzo de Jornada Primera de *El engaño en el vestido* (vv. 281-362).

⁶⁰ Término recurrente que remite al título de la comedia *La industria contra el peligro*.

Tras la narración de la historia del regreso a Creta de Teseo llevándose consigo a Ariadna y Fedra, el siguiente pasaje teatral versificado es la intervención de Egeo que contempla la apariencia del mar por el que navega “la enlutada nave” presagiando erróneamente el trágico final de su hijo. Esta visión ocasiona el *plancto* de Egeo lamentando su “triste fortuna y rigurosa” (v. 1, p. 222) ante ese mar gongorino que en “cerúleas ondas se dilata/ rompiendo riscos de vidriosa plata” y en el que se arrojará poniendo “sepulcro feliz a tantos males” (vv. 15-16 y 42).

El ritmo que impone la representación precipita la irrupción de variadas apariencias como la de la isla en la que se despierta Ariadna abandonada por Teseo. Su lamento poético, cantando sus penas a las “fuentes que nacéis muriendo/ en esas doradas urnas” (vv. 30-31), imprecando al amor y al sueño, parangonando su mal al de otros relatos mitológicos como el de Pan y Siringa y Apolo y Dafne, y, quejándose, en fin, de las “soledades que admira” (v.1, p. 224), haciendo así un nuevo guiño literario y estilístico a Góngora. Acto seguido, insertando la apariencia de nube, desciende el dios Baco que le propone huir de la isla con él, anticipando los aparatos escenográficos para simular el vuelo de las comedias posteriores, tanto la de *Cómo se engaña el demonio* como *El príncipe de su estrella*.

Bien podría parecer este el final de esa comedia mitológica de la que Aguirre solamente nos ha ofrecido unas pinceladas sesgadas de algunos versos. Sin embargo, a continuación nos ofrece en la intervención de Dédalo aconsejando a su hijo Ícaro a través de la relación de lo sucedido a Ariadna como espejo moralizador.

El broche final a la inserción de estos variados poemas teatrales de asunto mitológico lo pone el vuelo de Dédalo e Ícaro. En su intervención, casi como si de una acotación teatral se tratase, Dédalo relata cómo le ata el ingenio de alas que ha diseñado. Hay un corte narrativo que se resuelve rápidamente con la continuación de la intervención de Dédalo⁶¹ advirtiendo a su hijo de los peligros de volar alto. El fin de la comedia, y de las últimas palabras del personaje que ha tomado el protagonismo, se refieren, a través de estilo directo inserto en la narración, a la caída al mar de Ícaro poniendo fin a “tanta diferencia de artificiosas trazas” (p. 235) para

⁶¹ Nótese el hecho de que refunda materiales previos en el significativo detalle de que, a pesar de que aparece el personaje de Ícaro, no hay ningún verso puesto en su boca.

continuar con la fiesta de esa noche que tiene su punto culminante, como todas las veladas, en la representación de la comedia propiamente dicha.

El último de los poemas que podemos englobar bajo este epígrafe destinado al estudio de la poesía pensada para su escenificación teatral es el diálogo de la *Noche III* entre dos personajes alegóricos: la Soberbia y la Humildad. Precisamente el carácter alegórico de esta pieza breve nos remite unívocamente a las representaciones de cariz religioso con motivo de festividades religiosas y, fundamentalmente, al auto sacramental. La aparición de estos dos personajes femeninos como si de diosas se tratase se produce en el entorno festivo de la comitiva que llega al palacio del Coso para disfrutar de la velada navideña. La noche se abre con la descripción de la cabalgata inicial sobre carrozas en la que, con acompañamiento de grandes artificios como fuegos artificiales y apariencias voladoras desde el edificio del Hospital, se produce otro breve pasaje teatral (a penas dos redondillas) de tema mitológico: la lucha con fuego y rayos entre Júpiter y Apolo que terminan huyendo por el convento de san Francisco.⁶² Una vez dentro del palacio, instalados los asistentes en la cuarta pieza, surgen de las alturas dos ninfas vestidas con ricas galas⁶³ y adornadas una con un sol y otra con una estrella. Parece tratarse de una prolongación de la representación de asunto mitológico en el interior de la estancia. Es entonces necesaria la introducción de dos motes explicativos que aclaran que no se trata de una pieza mitológica, sino de otra de carácter alegórico de componente más religioso o moralizador. El escueto diálogo entre estos dos personajes se configura a partir de una estructura paralelística basada en términos antitéticos:

SOBERBIA	Yo mando y gobierno al mundo.
HUMILDAD	Yo olvido lo que tú quieres.
SOBERBIA	Yo gozo lo que ya miro.
HUMILDAD	Yo tengo fe solamente.
SOBERBIA	Yo doy alegre vida.
HUMILDAD	Yo sosegada la muerte.

⁶² Este tipo de representaciones locales con motivo de algún acontecimiento festivo eran una tradición consolidada en la capital aragonesa tal y como ha estudiado José Antonio Mateos Royo en su artículo “Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 57-58 (2001), pp. 11-48.

⁶³ No era infrecuente que en los autos sacramentales los personajes alegóricos apareciesen con un rico vestuario de apariencia mitológica. Para estas cuestiones véase Ignacio Arellano, “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), pp. 85-108.

SOBERBIA	Yo doy bien y tú das mal.	
HUMILDAD	Sosiego en el mal es suerte.	
SOBERBIA	Gusto en el bien es más dicha.	
HUMILDAD	Es verdad, si eterno fuese.	
SOBERBIA	Será mientras haya mundo.	(vv. 17-27)

En el fondo es la oposición de lo mundano y lo divino, del pecado y de la santidad a la que nos tienen acostumbrados los autos sacramentales de Calderón⁶⁴ y que vienen a ser, como afirma Enrique Rull, una transposición temática de algunos de los conceptos observables en las comedias religiosas.⁶⁵ En el caso de nuestro autor, el ejemplo más palpable es el de la comedia *Cómo se engaña el demonio*.

La Soberbia, nacida de Lucifer, no vencerá aunque gobierne el mundo, pues el que sigue a la Humildad tendrá como premio la eternidad. Este mensaje se canta⁶⁶ “con suaves acentos” (p. 337) en el poema interpretado por los dos personajes alegóricos. El poema bien podrían entroncarse con los diálogos amebeos⁶⁷ tan presentes en la lírica pastoril, pues se trata de un intercambio alternado y rápido⁶⁸ que logra transmitir con concisión el mensaje moral ausente en la lírica de Aguirre, ya que la *Navidad* no nos ofrece ningún otro ejemplo de poemas religiosos o a lo divino.

⁶⁴ Vid. Ignacio Arellano, “El Calderón de los autos sacramentales”, *Siglo que viene*, 41-42 (2000), pp. 33-37 y también como guía para referencias bibliográficas sobre los autos calderonianos el artículo del mismo autor “Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón” en *Estado actual de los estudios calderonianos*, Luciano García Lorenzo (coord.), Kassel, Reichenberger, pp. 325-350.

⁶⁵ E. Rull Fernández, “Calderón y la transposición de los temas de la comedia a los autos sacramentales (Comedias y autos. Posibilidades de invención)”, *Ínsula*, 644-645 (2000), pp. 26-29.

⁶⁶ El canto en la representación de los autos sacramentales resultaba un modo más eficaz de transmisión del mensaje teológico: vid. José M^a Díez Borque, “Teatro y fiesta en el Barroco español. El auto sacramental de Calderón y el público: funciones del texto cantado”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 396 (1983), pp. 606-644.

⁶⁷ Vid. Enrique Duarte, “La interlocución en los autos sacramentales” en *Criticón*, ejemplar dedicado a *Voces áureas. La interlocución en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro. Seminarios de la Casa Velázquez (Madrid, 3-4 de abril de 2000 y 15-16 de enero de 2001)*, pp. 105-128.

⁶⁸ El lenguaje utilizado es el mismo al que nos tiene acostumbrados en las comedias: el de los excesos retóricos gongorinos asimilados por el teatro calderoniano. Vid. Manfred Tietz, “El mundo maravilloso de los autos sacramentales y la lengua calderoniana” en Ignacio Arellano y Dominique Reyre (coords.), *El mundo maravilloso de los autos de Calderón. Coloquio celebrado por G.R.I.S.O. el 21-22 de noviembre de 2005 en la Casa de Velázquez*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2007, pp. 215-227.

6.7) Una aproximación a la lengua poética

La filiación gongorina que venimos reiterando asalta desde el comienzo del primer poema con el uso del término “cristal” para referirse a las aguas, metáfora que se repetirá hasta la saciedad en innumerables versos,⁶⁹ siempre con la misma simbología aplicada a las aguas “alteradas” de un río o del mar, como las del Egeo, cuando este, a punto de tirarse a sus aguas para bautizarlas con su nombre, exclama en los versos de la *Noche II*: “Recibe, mar salado, mi persona/ y, soberbio, blasona/ con tus fieros cristales/ de sepulcro feliz a tantos males” (vv. 39-42, p. 222).

Y es que la *Navidad* ofrece en sus pasajes versificados un amplio elenco de recursos metafóricos entremezclados con otros recursos, como la prosopopeya de carácter simbólico, los paralelismos, las hipérboles y, sobre todo, los juegos de palabras. Las “sutiles agudezas”, siguiendo los términos gracianos, con las que Aguirre adorna su *Navidad* son prácticamente copia del modelo gongorino,⁷⁰ pues, como señala Mauricio Molho: “Góngora es ejemplar, [...] con él el lazo del poema a lo real se hace esencialmente metafórico”.⁷¹ La acumulación metafórica del estilo gongorino está, no obstante, en la base del conceptismo y no en vano, según afirma Lía Schwartz, “la metáfora es el recurso más complejo y atractivo del lenguaje poético de Quevedo”.⁷² La acumulación de imágenes metafóricas, especialmente asociadas y armonizadas con los elementos de la naturaleza, alcanzó su cima en el teatro calderoniano, cuyas exageraciones conceptuales calaron hondo en el estilo de Matías de Aguirre. En la búsqueda de la descripción de una naturaleza mucho más hermosa resultaban fundamentales las imágenes poéticas referidas a animales, plantas y, especialmente, a las aguas, como ya se destacó al comienzo de estas líneas.

Los ríos y mares se acrecientan con las lágrimas de los quejosos amantes que, como gotas de rocío, arrojan sus “perlas de áljofar” (*Industria*, v. 357), “perlas del oriente” (*Industria*, v. 1781) o “perlas que desata la erizada nieve” (*Noche II*, p. 325, v. 10) a los “cristales alterados” (*Industria*, v. 2562) del mar. La paranomasia

⁶⁹ Así “se apaga la luz del sol/ entre el cristal alterado” (*La industria contra el peligro*, vv. 2561-2562) o “pues habiendo yo nacido/ del cristal y, siendo incendio,/ quiero que tu amor hoy nazca/ del cristal para ser fuego.” (*El príncipe de su estrella*, vv. 213-216).

⁷⁰ A. Egado, *La poesía...*, op. cit., p. 139.

⁷¹ Mauricio Molho, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 13-14.

⁷² Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., p. 18.

“mar de amar” (*Industria*, v. 2670), condensada en el título de la novela intercalada en la *Noche IV, Riesgo del mar y de amar*, hace muy fructífero el uso de imágenes acuáticas⁷³ tan empleadas por Góngora en los versos que parafrasea continuamente Aguirre con el empleo de esos cultismos⁷⁴ como “sorber”, “desatar” o “bostezar” (cfr. *Engaño*, v. 2575) que asaltan desde las primeras páginas de las *Soledades* o de la *Fábula de Polifemo* (cfr. *Engaño*, v. 2581).⁷⁵

La naturaleza en general está muy presente en el empleo de recursos metafóricos, ya que entre los sentimientos del poeta y los elementos naturales (agua, aire, fuego y tierra) se establece todo un entramado de relaciones semánticas. Así la ninfa que se queja de su amante (*Noche III*, p. 377, v. 25) lo hace en una “encina umbrosa”, al igual que Fortunio lamenta mala fortuna amorosa en medio de un verde bosque de “ricas esmeraldas” (*Engaño*, v.437) en cuyo espesor y frescor de sus aguas intenta calmar su “Etna abrasante” (*Engaño*, v. 2663). Del mismo modo los vientos se acompañan con el estado anímico, siendo fuertes y huracanados como el céfiro (*Engaño*, v. 35), el Noto (*Industria*, v. 380) o el cierzo (*Engaño*, v. 2638), empleando un referente más local. Y las aves que vuelan al compás de los vientos son “laudes parleros de pluma” (*Industria*, v. 389) que anuncian el sentir del poeta. En la tierra los caballos, “brutos espumando” (*Engaño*, v. 340), toros, lobos o leones (*Engaño*, v. 32) se relacionan con el ímpetu del ardiente amante.

Sirviendo de metáfora, el jardín se convierte en nueva imagen de la naturaleza reproduciendo el tópico de la *natura naturata*. Esa pequeña naturaleza cerrada se presenta como elemento clave en la escenografía teatral y como elemento poético en el que volcar las penas amorosas (cfr. *Industria*, v. 2397 y ss.), siguiendo

⁷³ Muchas de esas imágenes acuáticas, siguiendo la terminología de A. Egido, tienen relación estrecha con motivos o fábulas mitológicas, como los dioses marinos, asociados a Neptuno y que ya tuvimos ocasión de comentar a propósito del poema teatral de la *Noche II* en el que aparecen estos mismos dioses como personajes o mares mitológicos como el Egeo (vid. *La poesía aragonesa...*, op. cit., pp. 173-188).

⁷⁴ Además de cultismos son términos metafóricos en sí, estudiados por A. Egido, que destaca entre estos las metáforas verbales gongorinas como bostezar, fatigar o desatar usadas hasta la saciedad por Matías de Aguirre que acaban resultando “desgastadas y extravagantes” (*ibid.*, p. 144). Véase también el glosario de voces cultas empleado por los poetas gongorinos aragoneses (*ibid.*, pp. 63-72) y el empleo de los mismos cultismos léxicos en otro poeta coetáneo, José Navarro en el estudio de su poesía realizado por Almudena Vidorreta en su tesis doctoral (op. cit., pp. 682-692).

⁷⁵ “Del Océano antes sorbido...”. Para todas estas expresiones en la obra de Góngora véase Vilanova, op. cit., pp. 895-897.

los modelos de la poesía descriptiva del Barroco aragonés.⁷⁶ Las plantas y las flores que adornan los jardines, como el clavel, a través de su colorido púrpura o carmín (*Engaño*, v. 183) son metáforas para significar los más variados motivos, desde la realeza de un personaje a la belleza del “labio de clavel” (*Noche I*, p. 31, verso 18). También son significativas las imágenes de plantas como la yedra que simbolizan la fuerte unión del matrimonio en este poema y que, asimismo, son muy del gusto gongorino:

que a los cristales del río
les daba tal vez entrada,
vestida de hermosa yedra,
coronada de retamas
que la primavera alegre
copiosa fertilizaba,
y al salir por ella miro
que mi esposa acongojada
me iba siguiendo los pasos

(Versos 173-181)

Del mismo modo la personificación se suma a las imágenes poéticas de plantas a través de la “esmeralda” del suelo que es pisada por el diminuto pie de la dama provocando la hilaridad de las aguas que “se reían/ de verse pisadas dél” (vv. 9-12) en el mismo poema.

Las antítesis y paradojas características de la imaginería barroca se encuentran enredadas en el intrincado metafórico de los poemas, como se puede apreciar en algunos como el que sigue:

con pesares y con rabias,
ya bullicioso el cabello,
la cola toda enroscada,
la boca de espuma ardiente,
los ojos de fría llama,
las quejas ya desvalidas,
las violencias fatigadas,
ronco el mísero gemido,
con gran flaqueza las ansias;
el aliento atropellado,
las orejas levantadas,
muerto el brío, tierno el pecho,
la voz fuerte, triste el alma,
vivo el llanto, el dolor grave,

⁷⁶ A. Egido, “Introducción” a la obra de Dicastillo *Aula de Dios*, *op. cit.*, pp. 39-41.

torpe el pie, la lengua airada.

(Versos 78-92)⁷⁷

Las imágenes contrapuestas⁷⁸ imitan ese efecto del claroscuro tan del gusto barroco que se encuentra especialmente bien ejemplificado a través de la abundancia de metáforas referidas a la oposición amanecer-anochecer. La mayoría de las metáforas se basan en una referencia mitológica: el carro del sol que cabalga hacia el ocaso (*Noche II*, p. 207, v. 9), la aparición de Apolo (*Noche I*, p. 55, v. 61) o Faetón (*Industria*, v. 287); el coche plateado de la luna que surca las rubias arenas del cielo (*Engaño*, v. 1396); Juno o Diana como la luna (*Industria*, vv. 1530 y 1666) o la noche como “hija de Cupido” (*Industria*, v. 1523). Otras, sin embargo, se mueven en el ámbito semántico de la cotidianeidad, como las que se refieren al sol que se cubre o se tapa como las damas embozadas (*Engaño*, v. 2087; *Industria*, v. 1790 y *Demonio*, v. 1143) o la del girasol que se levanta para seguir a su amada aurora (*Engaño*, v. 1290). Muchas de estas trascienden lo metafórico convirtiéndose en largas perífrasis o alusiones ingeniosamente construidas.⁷⁹

La oposición de dos términos antitéticos propicia, además, la bimetración como recurso recurrente en la lengua poética gongorina. Las figuras basadas en la repetición o reiteración de fórmulas sintácticas o estilísticas son igualmente muy características de este tipo de poetas. Recuérdese, por ejemplo, que es el recurso habitual en las comedias en las que numerosos versos repiten continuamente o parafrasean el título de la obra (*Industria*, v. 1016 y 1097). Lo mismo sucede con grupos sintagmáticos (“fuego de Cupido/ fuego de Marte” *Engaño*, vv. 761-762) que se repiten dotando al poema de una estructura paralelística o correlativa. Y es que los recursos repetitivos como la anáfora o el paralelismo han sido considerados por algunos estudiosos como la clave de la poesía gongorina.⁸⁰ La repetición de la misma palabra al final de un verso y al comienzo de otro (anadiplosis) es un recurso del que gusta Aguirre (*Engaño*, v. 280) y que incluso innova en cierta medida en dos

⁷⁷ Nótese además el empleo del hipérbaton que dificulta la comprensión de algunos pasajes versificados (cfr. con *Noche II*, p. 217, v. 40 o *I*, v. 1761 y 1777). Vid. la clasificación por tipos de los diferentes hipérbatos realizada por A. Egido (*La poesía...op. cit.*, p. 84).

⁷⁸ Responden a esa muestra de agudeza a través de la unión de “lo inunible” que ya descarrara Gracián: “Unir a fuerza de discurso dos extraños extremos, extremo arguye de sutileza” (*apud* A. Egido, *ibid.*, p. 91).

⁷⁹ A. Egido, *ibid.*, pp. 96-98 y 104.

⁸⁰ Mercedes Blanco señala este tipo de recursos reiterativos como “núcleo de la invención lingüística gongorina” (*Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, pp. 305-313).

de los poemas insertos en la novela intercalada de la *Noche IV* con esa rima en eco o encadenada en la que “comienzan los versos con dicciones consonantes del verso que ha precedido”, según define Carvallo la “compostura encadenada” en su *Cisne de Apolo*⁸¹ (*Noche IV*, pp. 476 y 483).

Mención aparte por su presencia destacada en la poesía satírica y en las comedias son los recursos que se engloban bajo el marbete genérico de juegos de palabras y que abarcan un amplio espectro: paronomasia, calambur, disociación, juegos de palabras con refranes o con fraseología popular, la utilización de elementos cotidianos en un contexto mitológico (acentuados con hipérbolos tendentes a la ridiculización),⁸² los dobles sentidos y en especial el juego de significados en los nombres propios. Todos estos recursos están presentes tanto en Góngora como en Quevedo y, desde luego, en el teatro calderoniano, diluyendo así las fronteras entre conceptismo y culteranismo, aunque, como apunta Aurora Egido, han sido tradicionalmente menos estudiados en la poesía gongorina.⁸³ La mayoría de los juegos de palabras han sido explicados en las notas al pie de la edición pues deben ser entendidos en su contexto, dificultosos en la mayor parte de los pasajes por la frecuente presencia de una sintaxis compleja tendente al hipérbaton.

Los juegos de palabras más fructíferos en el verso de Aguirre son los que tienen que ver con los dobles sentidos motivados por un solo significante, algunos de los cuales ya hemos ido señalando a propósito de su empleo en la poesía satírica,⁸⁴ pero que se repiten en los más variados versos, como es el caso de “yerro” en uno de los poemas intercalados en la novela de la *Noche IV* (p. 495, v. 146-147). Su empleo es recurrente en las comedias, especialmente puestos en boca del gracioso, caso de dilogías con las palabras “Dispensa”, “donaire” (*Engaño*, v. 1424

⁸¹ Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602. Texto digitalizado en la Biblioteca Virtual de Asturias <http://www.bibliotecavirtual.asturias.es>. Manejo la edición moderna de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 233.

⁸² Este es quizá el menos utilizado por Aguirre en su poesía. Tan solo se registra un caso, el del poema de asunto amoroso entre villanos (caracterizados a través de los nombres Gila y Bras) recitado por una ninfa (Final *Noche III*, p. 453).

⁸³ *La poesía...*, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁴ Vale la pena recordar aquí algunos juegos basados en la doble significación de términos como “deslucido”, “gastar” o “andar derechas” (v. 20, 38 y 24 de *A un mercader que siempre iba mal vestido*), “corrido” o “tasas” (v. 36 y 8 *A un caballero que tenía fama de reciente cristiano...*) o “negros” (en v. 20 *A un galán que enamoraba a una vieja de noche*). También señalamos paronomasias significativas como en *A una embozada que salió a bañar a Ebro* y estando en el río, “en aguas”, las aguas la cubren como “enaguas” (v. 28).

y 1410), “doncella” (*Engaño*, v. 1084), “ganado” (*Engaño*, v. 2834), “mal francés” (*Industria*, v. 71) o el calambur “convino” y “con vino” (*Engaño*, v. 1441) y “mondeguillas de gusto/ mondongas de gaste” (*Engaño*, v. 1444). Precisamente es en el nombre del gracioso, seleccionado a propósito, donde encontramos los habituales juegos de palabras con los nombres propios, siendo los más significativos los de Paritoque y Garapiña (*Engaño*, v. 1347- 1348 y 1670) o Cascabel (*Industria*, v. 98). Pero el juego con los nombres propios se hace extensivo a otros personajes además del gracioso, así con Aurora (el mismo juego es repetido en alguno de los motes de la *Noche I* a propósito del nombre de una de las damas principales de la fiesta) en *La industria contra el peligro* (v. 132 y 284) y Luna, por el apellido de don Diego en la misma comedia (v. 309 y 2199).

En cualquier caso, el pasaje más significativo a este respecto de las audacias lingüísticas basadas en el léxico es el largo parlamento de los graciosos en torno a diferentes juegos de cartas. Términos como “gallina” o “polla” suscitan la risa del público insertos en medio de la acción del juego de naipes entre los criados (*Industria*, v.1925).

El juego quizá más sorpresivo de la lengua poética de Aguirre es el que tiene que ver con la parodia de construcciones lexicalizadas de la lengua,⁸⁵ más concretamente con las que proceden de la fraseología popular. Este tipo de juegos fueron habituales entre los poetas barrocos y especialmente entre los poetas aragoneses,⁸⁶ pero en el caso de la *Navidad* se recogen los pasajes más significativos en las comedias con frases hechas o refranes como “¿Somos perros?”, “Arrendar la ganancia” (*Engaño*, v. 1955 y 2892 respectivamente) y otros mucho más conocidos como “el gozo en el pozo” (*Industria*, v. 1389). Y es que, como señalara Fernando Lázaro Carreter, “calambur, juego de palabras, disociación y dilogía constituyen los

⁸⁵ Sobre el empleo de estos recursos de fijación fraseológica véase Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, prólogo de Manuel Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1997, pp. 23-27.

⁸⁶ Vid. “Introducción” de Fernando Zubiri Vidal y Ramón Zaubiri de Salinas, *Refranero aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1980, p. 11. También notan la abundancia de refranes en estos autores José de Jaime Gómez (*Refranero aragonés. Más de 5.500 refranes, aforismos, dichos, frases hechas, mazadas..., originarios de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 22-23) y Francisco Ynduráin (“Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 7 (1955), pp. 103-130; artículo digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n5r2>).

principales representantes del equívoco” presentes en todos los campos de la poesía.⁸⁷

6.8) El caso de la silva *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio*

Esta extensa silva que constituye el núcleo central de la *Noche III* es la mejor muestra de la filiación gongorina de nuestro autor. Las concomitancias entre esta silva y la *Soledad I* de Góngora ya fueron analizadas detenidamente por Aurora Egido en su estudio canónico sobre la *Poesía aragonesa*.⁸⁸

Los dos poemas presentan algunas similitudes evidentes: en los dos casos se trata de una *peregrinatio*. En la *Navidad* la peregrinación refleja por un lado una realidad vivida, relatada en primera persona (ausente en la de Góngora), la de la huida de la ciudad de Zaragoza con motivo de epidemia de peste desatada, la travesía por los campos con parada en su ciudad natal, Calatayud, y el retorno una vez ha pasado el peligro de contagio. Sin embargo, hay en esta silva otro plano, el de la *peregrinatio* literaria que imita el lenguaje gongorino y que intenta recrear en momentos muy claros la *Soledad I*, a pesar de algunas diferencias entre ambas, siendo la más llamativa la ausencia total de imágenes marinas.⁸⁹

Ambos poemas se sitúan en el marco temporal ubicado a través de la astrología: en las *Soledades* al inicio de la primavera y en Aguirre a comienzos del verano, al anochecer, “cuando el día a la noche aventajaba” (v. 1), con los primeros calores de la estación veraniega que comienza a la que se refiere con esa larga perífrasis mitológica de los primeros versos en la que alude al signo zodiacal de Cáncer (cfr. nota al pie 83, p. 363, vv. 3-10). Nobles y pobres en la “augusta ciudad” (v. 13) se encuentran temerosos y el que puede huir, como el protagonista, no duda en hacerlo aunque ello suponga abandonar su ciudad amada, pues afirma: “en mi

⁸⁷ “Sobre la dificultad conceptista” en *Estilo barroco y personalidad creadora*. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-43. Sobre estas cuestiones resulta interesante el artículo de Hugo Oscar Bizzarri, “Refranes y romances: un camino en dos direcciones”, *Bulletin hispanique*, 2 (2008), pp. 407-430.

⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 233-247. En este apartado me referiré a esta obra.

⁸⁹ Recuérdese que el protagonista de las *Soledades* es un naufrago que se presenta “rendido en la playa” (*ibid.*, p. 236). Todas estas similitudes y divergencias se hacen manifiestas desde el comienzo del estudio de A. Egido (*ibid.* p. 234).

contraria suerte/ que para mí no hay mal como el no verte” (vv. 47-48). Las perífrasis mitológicas en el habitual lenguaje metafórico gongorino para describir la noche cerrada (vv. 54-70) acompañan el relato de cómo llega a su “patria celosa” (v. 72), Calatayud, para descansar en una posada: “A quietud el cansancio me obliga/ [...] y la lealtad de mi alazán brioso/ me obliga a no perder sus arrogancias/ en leño no limado” (vv. 85). Las metáforas para describir cómo ata al caballo a un árbol para evitar que escape cuando desmonta para descansar siguen las reiteradas figuras gongorinas: el cultismo “alazán” para referirse al caballo y fórmulas estilísticas tan frecuentes como “en A, no B”, destacadas por A. Egido.⁹⁰ Allí se encuentra las puertas de la ciudad cerradas por miedo al contagio por lo que, desde las afueras, subido a un montículo, describe la puesta de sol, plagada de alusiones metafóricas y haciendo una “reelaboración evidente” de la descripción de la evaporación de la humedad con los primeros rayos del sol que sufre tanto la playa, en el caso de Góngora, como los campos, en el caso de Aguirre.⁹¹ A partir del verso 100 encontramos una descripción minuciosa y detallista, propia de los poemas descriptivos del paisaje aragonés, dominado por el tópico de la alabanza de aldea. Comienza aludiendo en clave mitológica a los animales de caza que contempla: el jabalí (que mata a Adonis, vv. 124-133) y las aves que caen al agua abatidas por el “plomo” de los cazadores cual “Ícaros en cristales” (v. 144).

Tanto Aguirre como Góngora describen el monte alejado de todo tópico de *locus amoenus*⁹² pues es un “sitio inhabitable” que hay que “vencer” para poder atravesarlo (vv. 155-156). Los peregrinos de ambos poemas van a vivir escenas paralelas:⁹³ el arroyo “altivo en ira suma” que “riscos formaba de erizada espuma” (vv. 186-187) y un “can enfurecido” vigilante (v. 215) advierten de la llegada de un mancebo en “rústico traje” (v. 221). Se trata, por tanto, de la descripción usual del villano rústico pero plagada de los tópicos de alabanza de aldea y desprecio de corte (vv. 230-241). Los labradores, los toscos segadores y “el dorado tributo de la tierra” (v. 301; vv. 290-305) centran su atención en los ascensos y descensos desde los montes al valle. Es sin duda en este pasaje donde, corroborando la opinión de A.

⁹⁰ Notas al pie 78 a 81 en las que destaca los principales recursos del lenguaje gongorino reseñables en esta silva de la *Navidad*: metátesis o hipérbatos, fórmulas estilísticas, perífrasis y correlaciones (*op. cit.*, p. 234).

⁹¹ Egido, *op. cit.*, p. 237.

⁹² *Ibid.*, p. 238.

⁹³ Cfr. ambos poemas (*ibid.*, pp. 238-239).

Egido, “algunas metáforas, aun separándose de su inmediato modelo gongorino, alcanzan cierta belleza”:⁹⁴ durante la siega, con la rítmica música del ruido de las hoces de fondo que acompaña su observación de las tareas agrícolas. Los campesinos dejan sus labores y “en césped duro a su reposo” (v. 312) se sientan a beber, rindiendo homenaje a Baco, “que con rústica envidia lo desean” (v. 313) y a comer el queso, “leche congelada/ con el molde de mimbres bien salada” (vv. 314-315).⁹⁵ El exceso de bebida hace “que a Baco por su parte/ con sus guerras lo harían el dios Marte” (vv. 323-324) y prosigue el peregrino su camino “con el calor ardiente” (v. 325) del atardecer. Tras subir la siguiente “alta peña” (v. 329) se encuentra entre las vacas a los toros a los que denomina, con analogía a los primeros versos de las *Soledades*, “robadores de Europa” (v. 334),⁹⁶ que le asustan súbitamente mientras se acercan al agua a beber (vv. 336-348).

Se entrega entonces al sueño cuando divisa a lo lejos una “vecina aldea” (vv. 350-353). El sueño es simbólico y recuerda innegablemente al de la *Soledad I* en esa oposición corte-aldea y en el despertar “dejando la Holanda” (v. 365).⁹⁷ En el amanecer con los rayos de “Pirois y Aetón” (v. 369) decide proseguir su camino, describiendo los hermosos parajes que hacen “delicia su paseo” (v. 370) e imitando en buena parte con términos como “la rosa guarnecida de guirnaldas” (v. 379) el *palacio de la primavera* de Góngora,⁹⁸ a través de los términos de orfebrería manierista, imágenes como los claveles encarnados y las candidas rosas (vv. 380-401) enrojecidas con la sangre de Adonis (v. 409-424) que acaban “siendo emblema de alguna acción humana”.⁹⁹ Esta visión continúa recordando claramente la visita a esa casa campestre del peregrino de las *Soledades*, especialmente en la imitación del lenguaje gongorino con esa repetición de fórmulas sintácticas del tipo “no A sino

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 239-240.

⁹⁵ La misma “leche sobre blanco lino le ofrecieron al peregrino de las *Soledades* (vv. 143-152)” (*ibid.*, p. 240).

⁹⁶ *Ibid.*, nota al pie 90 de la p. 240. Cfr. la conseguida metáfora que dificulta la interpretación del pasaje en la nota al pie 116 de la edición.

⁹⁷ Así descrito en términos de Góngora: “Sobre corchos después más regalado/ sueño le solicitan pieles blandas/ que al príncipe entre holandas/ púrpura tiria o milanés brocado” (*apud* A. Egido, *op. cit.*, p. 241).

⁹⁸ El guiño a la descripción del palacio es evidente en el verso 444: “Las bisagras atónito miraba/ que al palacio suspenden la caída”.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 241.

B".¹⁰⁰ La descripción de esta rústica estancia es, quizá, uno de los pasajes gongorinos más logrados de la poesía de Matías de Aguirre.

Tras pasar “de julio diez ardientes días” (v. 479) en ese lugar descrito con tanta profusión de retórica se determina a regresar a Calatayud, pues ya parece a salvo de los peligros de la peste (vv. 484-488). Decide entonces adentrarse en las montañas de noche para evitar el calor. Con la oscuridad todo son sombras y peligros (vv. 490-498) y el monte se muestra imponente y orgulloso frente a él, una pobre sombra entre las sombras que intenta salir airoso de su nocturna travesía:

Errante el paso a la cerviz del monte,
peligroso destino de Aqueronte,
aunque no de cristales,
de duros pedernales
que del tiempo labrados
no están caídos cuando están pisados;
Sísifo, aunque sin culpa, parecía
y sin pesada y tosca pesadumbre,
subiendo la alta y carrascosa cumbre
cuyas verdes alfombras
cobran negros matices de las sombras; (vv. 499-509)

Da “pasos perdidos”¹⁰¹ (v. 510) en medio de la noche hasta que divisa un rebaño, de nuevo gracias a los sonidos del “indignado perro” (v. 520) y de los “rústicos cencerros” (v. 521). Pide ayuda a uno de los cabreros, un joven que será su guía a través de los tenebrosos montes (vv. 528-547) hasta el amanecer en que “Lucifer peregrino/ abre el azul camino/ a la Aurora luciente/ para esparcir rubíes al oriente” (vv. 549-552) y despide al cabrero. Acelera ahora el paso y narra en tan solo cuatro versos cómo tras creer desfallecer por el extremo calor del sol de julio hace una breve pausa en una posada y llega finalmente a “la antigua BÍlbilis augusta” (vv. 556-560). Sin embargo, aún encuentra cerrado el paso de acceso a la ciudad, por lo que decide alojarse en una quinta a las afueras. Dicha quinta no es sino la “ilustre torre” (v. 564) que la familia Sayas tiene a las orillas del Jalón, “donde el arroyo

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 79 y p. 242. La utilización de este tipo de fórmula sintáctica hace que cada uno de los elementos se defina mediante su oposición con otro. Obsérvese este tipo de figura en versos como “No de Arión la fortuna este alcanzaba” (v. 434), “No el Osa les faltara” (v. 448), “no de holanda/ [...] si de lino delgado” (vv. 465-467) o “no la bruñida plata me asegura,/ sino el vidrio curioso a mi deseo” (vv. 475-476).

¹⁰¹ Destaca Aurora Egido la metáfora que se podría interpretar en este verso. Aguirre es un peregrino poético que da “perdidos pasos” tras las huellas de Góngora (*vid.op. cit.*, nota al pie 94, p. 242).

delicioso corre/ y ligero se mueve/ con tornos de cristal, rizos de nieve” (vv. 565-567 y vv. 573-575). Señala Aurora Egido que el detalle de la localización temporal no es un dato autobiográfico que aluda a un posible amor juvenil de Matías de Aguirre “en años trece” (v. 578), sino que se trata de un referente simbólico a una peregrinación no solo obligada por la peste, sino una *peregrinatio amoris*, como la de las *Soledades*, ya que en ese lugar se va a celebrar un himeneo¹⁰² que le hace quizá revivir la nostalgia de su infructuoso amor (vv. 578-586). Se centran los siguientes versos en la descripción del lugar lujosamente engalanado para las nupcias (vv. 595-615). Sin embargo, en la descripción de la preparación del banquete asalta uno de los fuertes contrastes con la boda descrita en las *Soledades*:

Aguirre ha vuelto en activa la oración gongorina:
«a la prolija rústica comida
que sin rumor previno en mesas grandes
ostente crespas blancas esculturas
artífice gentil de dobladuras
mientras casero lino Ceres tanta
en los que damascó manteles Flandes
ofrece ahora...» (vv. 857-862)

Todo lo que en primer término es desdeñado por Góngora (mantel de Flandes, mesas talladas, vino en vaso de oro cortesano), es precisamente lo que existe en las bodas de la quinta.¹⁰³

En largos periodos sintácticos relata entre metáforas gongorinas cómo los invitados al banquete de bodas se van retirando a dormir o a disfrutar del fresco aire de la noche mientras los criados “inquietos, bulliciosos y turbados” (v. 624) se apresuran por recoger todos los restos de la mesa (vv. 616-627). El peregrino pasa la noche tranquila, “vencido del sueño” (v. 629) hasta el alba en que aprovecha para subir a la azotea de la quinta desde donde se divisan magníficas vistas de Calatayud descritas en sus pequeños detalles, a través de los elementos que recoge en el verso 693 tras un proceso de diseminación-recolección: “fuentes, edificios y flores” (vv. 638-695). Tras observar la ciudad a la que no podrá llegar a entrar por ese tantálico destino adverso (de ahí la alusión a Tántalo en el verso 692), el resto del poema relata los meses de julio y agosto que pasa en la quinta dedicado a las tareas de la siega (v.

¹⁰² *Ibid.*, p. 243. Para la simbología del peregrino de amores véase también el estudio de esta figura a propósito de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes y de *El Criticón* que realiza la Dra. Egido en el capítulo VI titulado “Lo que va de amor a Roma” de su libro *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.

¹⁰³ Aurora Egido, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 244).

699), y a deleitar el oído con “música suave” (v. 702-705). La meditación sobre estas tareas ociosas le lleva a la consideración pesimista, más incluso que la visión desengañada del campo de Góngora,¹⁰⁴ de que tampoco en la campaña el ser humano se libra de la adulación engañosa y la desdicha (vv. 706-766). Tan solo la llegada de la noche le hace añorar la vida campestre evocada a través del recuerdo de un himeneo rústico parejo al de Góngora (vv. 765-799). La opuesta comparación con la lujosa boda que presenció a su llegada a la quinta se realiza término a término, con todo el detalle que requiere un poema descriptivo: la mesa de “cortado nogal, nunca limado” (v. 789), la sencilla comida con vino sin mezcla (v. 796) y hasta la música suave que emana de los toscos instrumentos de los cabreros (vv. 809-822).

Finaliza la silva nuestro autor relatando cómo “cumplido el plazo del destierro breve” (v. 823) deja los lujos de la hermosa quinta (vv. 825-845) que de tanta inspiración le servirán para que, cuando se despierte su “firme musa” (v. 850) (más firme que brillante, como la maestría de Aguirre con la lengua de Góngora), pueda concluir la silva que acaba de ofrecer pidiendo el favor de la diosa fortuna.

6.9) Una cuestión de métrica

A continuación se ofrece en primer lugar un índice de los poemas y estrofas¹⁰⁵ con sus correspondientes títulos, según aparecen en la *Navidad de Zaragoza*. Después, a modo de esquema, el cuadro comparativo nos permitirá analizar pormenorizadamente los tipos de metros empleados por Aguirre, tanto en los poemas como en el teatro, para poder acto seguido, extraer algunas conclusiones sobre el predominio de unos esquemas métricos en relación con otros autores de la época.

¹⁰⁴ Egido, *op. cit.*, p. 245 remite al verso 124 y ss. de la *Soledad I*.

¹⁰⁵ Para todas las cuestiones de métrica me he servido, fundamentalmente, del libro de Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1986 y, para consultas más específicas, del *Manual de métrica española*, de Elena Varela Merino, Pablo Moino Sánchez y Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 2005. También he manejado las siguientes obras y manuales: Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española (Madrid, Juan de la Cuesta, 1606)*, edición facsímil, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977; Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trad.), Madrid, Gredos, 1997; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974 y Emiliano Díez-Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC-Instituto “Miguel de Cervantes”, 1970.

**ÍNDICE DE LOS POEMAS INCLUIDOS EN LA *NAVIDAD DE*
*ZARAGOZA*¹⁰⁶**

NOCHE PRIMERA

- p. 26 Letra “sol-ardo”. 1 redondilla (abba).
- pp. 31-32 *A una dama que se quejaba a un arrollo de su ausente amante.*
Romance en –é. 44 versos.
- pp. 32-33 Enigma viento. 2 redondillas (abba).
- p. 33 Respuesta de Solardo al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 33-39 Novela en verso de Solardo. Romance en á-a. 270 versos.
- p. 39 Respuesta de Justino al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 39-41 *A un mercader miserable que siempre iba mal vestido.* Poema de Justino. 9 quintillas (ababa).
- p. 41 Respuesta de Marcelo al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 52-53 Enigma sueño. 2 redondillas (abba).
- p. 53 Respuesta de Marcelo al enigma. 1 redondilla (abba).
- p. 53 *A un clavel deshojado.* Poema de Marcelo. Soneto (ABBA ABBA CDE CDE).
- p. 53 Respuesta de Justino al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 54-56 *A una embozada que se salió a bañar a Ebro.* Poema de Justino. 17 coplas de pie quebrado¹⁰⁷ (- a¹⁰⁸ - a).
- p. 56 Respuesta de Nerencio al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 57-58 *A un caballero que tenía fama de reciente cristiano y de celoso sufrido y salió a pasearse en un caballo tuerto. Día de toros por el corro, con muchos criados con libreas de Turcos y Moros.* Poema de Nerencio. 8 quintillas (ababa).
- p. 58 Respuesta de Solardo al enigma. 1 redondilla (abba).
- p. 70 Enigma reloj. 1 redondilla (abba).
- p. 70 Respuesta de Solardo al enigma. 1 redondilla (abba).

¹⁰⁶ Elimino algunos poemas que son citados literalmente de otros poetas, como es el caso del la cita de la redondilla de la *Arcadia* de Lope que se incluye en la página 69 de la edición. El estudio métrico es únicamente de los poemas de Aguirre incluidos en la *Navidad*. El número de página remite a mi edición crítica del texto.

¹⁰⁷ El pie quebrado es irregular ya que el último verso es pentasílabo en lugar de tetrasílabo.

¹⁰⁸ La rima asonante es en á-a.

- p. 70 *A un amante que estaba al lado de su dama con el debido recato*. Poema de Solardo. Soneto (ABBA ABBA CDE CDE).
- p. 71 Respuesta de Marcelo al enigma. 1 redondilla (abba).
- p. 71 *A una dama amada de muchos que murió desangrada en la cama por orden de su marido*. Poema de Marcelo. 2 décimas (abbaaccddc).
- p. 72 Respuesta de Nerencio al enigma. 1 redondilla (abba).
- p. 80 Enigma dinero. 2 redondillas (abba abba).
- p. 80 Respuesta de Nerencio al enigma. 1 redondilla (abba).
- p. 80 *A un amante que estando en el mayor empleo de su voluntad le vino nueva a una desdicha*. Poema de Nerencio. Soneto (ABBA ABBA CDE CDE).
- p. 81 Respuesta de Solardo al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 81-82 *A un galán que enamoraba a una vieja de noche*. Poema de Solardo. Romance en é-o. 32 versos.
- p. 82 Respuesta de Justino al enigma. 1 redondilla (abba).
- pp. 91-92 *De un amante que escribía a su dama que de había ausentado a otro reino*. Romance en é-o. 32 versos.
- p. 193-194 Poema de la ninfa a su amante. Romance en -í. 32 versos.

NOCHE SEGUNDA

- pp. 200-201 Poema de una dama disfrazada de hombre. Romance en -é e. 36 versos. Romance peculiar con un estribillo glosado al final a modo de villancico. Al principio una estrofa de 4 versos de 6 sílabas. Se repite al final (penúltima estrofa) y añade una estrofa de hexasílabos igual.
- p. 202 Minos.¹⁰⁹ 3 octavas reales. ABABABCC.
- p. 203 Neptuno. 1 octava real. ABABABCC.
- p. 204 Minos. 1 octava real. ABABABCC.
- p. 205 Neptuno. 1 octava real. ABABABCC.
- p. 205 Minos. 1 octava real. ABABABCC.
- pp. 206-207 Egeo. Romance en é-e. 72 versos.
- pp. 207-208 Minos. Silva en pareados.¹¹⁰ 18 versos.

¹⁰⁹ Forman parte del pasaje teatralizado de la historia del Minotauro. Remito al parlamento de cada personaje.

- p. 208 Egeo. Silva en pareados. 20 versos.
- pp. 209-211 Diálogo Egeo-Minos. 21 redondillas (abba).
- p. 212 Letras a la entrada del laberinto. 3 redondillas (abba).
- pp. 213-214 Ariadna. 8 sextetos lira (aBaBcC).
- pp. 214-215 Dédalo. 4 décimas (abbaaccddc).
- p. 215-216 Ariadna. Romance en ú-a. 28 versos.
- pp. 216-217 Teseo. Romance en í-o. 48 versos.
- pp. 222-223 Lamento de Egeo. Silva en pareados. 70 versos.
- pp. 224-226 Lamento de Ariadna. Romance en ú-a. 82 versos.
- pp. 227-228 Baco. 9 redondillas (abba).
- p. 228 Ariadna. 7 redondillas (abba).
- p. 229-233 Dédalo. Silva en pareados.¹¹¹ 165 versos.
- p. 234 Ícaro. Silva en pareados.¹¹² 23 versos.
- pp. 235-236 Poema a modo de loa introductoria de la comedia. Romancillo en -ó o 10 endechas¹¹³. 40 versos.
- pp. 324-325 Ninfas Clío, Polimnia y Talía. Romance en á-o (28 versos) y Seguidilla compuesta final¹¹⁴ (7- 5a 7- 5a 5b 7- 5b).
- pp. 325-329 Apolo. Silva en pareados.¹¹⁵ 120 versos.
- p. 329 Copla de Aurora para la noche siguiente. 1 copla en ú-a (- a - a).

NOCHE TERCERA

- pp. 334-335 Apolo y Júpiter. Diálogo teatral desde apariencias. 2 redondillas (abba)
- pp. 336-337 Motes y diálogo entre la Soberbia y la Humildad. 2 redondillas (abba) y un romance. 28 versos. Rima en é-e.

¹¹⁰ Versos de eneasílabos y heptasílabos que riman en pareado. La distribución de los versos de 7 y 11 se realiza a gusto del poeta. Es un tipo de silva muy frecuente en el teatro calderoniano y es muy habitual en los pasajes teatrales de Aguirre.

¹¹¹ Presenta esta silva algunas irregularidades ya que algunos versos quedan sueltos, sin rima, entre pareados.

¹¹² Como en el caso anterior incluye un verso suelto.

¹¹³ La estructura es la misma pues son versos hexasílabos que riman sólo los pares. Al ser la rima igual en todos podría tratarse de un romancillo pero por la estructura tipográfica que presenta el poema en los originales (sangría francesa del primer verso) parece tratarse más bien de una serie de endechas.

¹¹⁴ Sigue el esquema de la seguidilla compuesta: seguidilla simple de versos heptasílabos y pentasílabos que riman en asonante los pares (en ó-o) y 3 versos más que riman en asonante los pentasílabos: el primero y el tercero (en á-a). Tipográficamente la seguidilla no está impresa respetando la separación verso-renglón.

¹¹⁵ Incluye algún verso suelto.

- pp. 337-338 *En defensa de que no puede un caballero amar que no haya visto a su dama y cómo no es un retrato suyo bastante causa para amar con firmeza*. Silva. 48 versos.
- p. 339 Coronación de Aminta por Venus. 1 Quintilla (abaab)
- pp. 343 *A la quema de los olivos de la ciudad de Zaragoza*. Soneto.
- p. 344 Coronación de Diabella por la diosa Fortuna. Redondilla (abba)
- pp. 345-346 *A una dama que le pedía dineros a su galán hablándole por la mano y él era poeta y ella hermosa y poco entendida y larga de uñas*. 1 Glosa en copla (4 versos ú-a) y 4 Décimas.
- p. 347 Coronación de Aurora por la Aurora. Redondilla (abba)
- pp. 348-351 *Relación de una dama que llegó, quejosa de un caballero, a los pies de su majestad*. Romance. 144 versos. Rima á-a.
- p. 351 Coronación Lisarda por la diosa Juno. Redondilla (abba)
- pp. 352-353 *Pruébese cómo el olvido del amor no consiste en la memoria*. 4 Octavas reales.
- pp. 353-356 *Relación de un caballero que saliendo a cazar encontró con una dama y se disculpa con el padre de otra con quien se quería casar*. Romance. 146 versos. Rima é-o.
- p. 357 *A una dama tuerta que se preciaba de hermosa y amada de muchos, mas nunca llevaba el manto al ojete*. Romance. 32 versos. Rima á-a.
- p. 358 *Respuesta a una dama que había enviado a su galán un ramo verde atado con un lazo negro*. 4 Décimas.
- pp. 359-360 *A un ciego rico y miserable*. 8 Quintillas.
- p. 360 *Reprehensión a un amante que se iba a embarcar con su dama*. Soneto.
- pp. 360-361 *A un hombre que habiendo sido rico se quejaba de su miserable fortuna*. Soneto.
- pp. 361-363 *A un galán que tenía su dama hechicera*. 13¹¹⁶ Seguidillas.
- pp. 363-387 *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio*. Silva. 857 versos.

¹¹⁶ Como curiosidad se podría destacar que, tratándose en el tema de una bruja o hechicera, se componga de 13 estrofas, número tradicionalmente asociado a la magia negra o a los malos augurios.

pp. 461-462 Romance de amores Gila-Bras interpretado por una ninfa.
Romance á. 40 versos.

NOCHE CUARTA

- p. 466 Poema de un mancebo a su dama sin piedad. 4 Octavas.
pp. 467-468 Motes en tarjetas explicando apariencias. 6 redondillas. (abba)
pp. 469- 473 *Quejándose un padre de una hija que se le había ido fugitiva de su casa*. Romance. 187 versos. Rima á-e.
pp. 476-477 Poema intercalado en la novela. Lisarda por Laura. Romance. 23 versos. Rima é-a. Compostura encadenada.
pp. 483-484 Poema intercalado en la novela. Lisarda por Florinda. Romance. 48 versos. Rima é-o. Compostura encadenada.
pp. 492-498 Relación de sucesos de Laura a Alejandro inserta en la novela. Romance. 308 versos. Rima é-a.
pp. 504-505 Poema intercalado en la novela. Lisarda por Fénix. Romance. 32 versos. Rima ú-a.
pp. 505-506 Poema intercalado en la novela. Lisarda por Celio. Romance. 24 versos. Rima á-o.
p. 584 Poema final de una dama (tema amoroso). Romance. 31 versos. Rima í-a.

COMEDIA EL ENGAÑO EN EL VESTIDO¹¹⁷

Jornada primera

- 8 octavas reales (ABABABCC). Versos 1-64.
39 redondillas (abba). Versos 65-220.
Romance en á-a. Versos 221-521.
68 redondillas (abba). Versos 555-826.
6 décimas espinela¹¹⁸ (abbaaccddc). Versos 827-886.

¹¹⁷ Además de las consideraciones sobre la métrica incluidas en las notas al pie del texto y de los criterios de edición, reproduzco aquí lo que sería el esquema métrico de la obra, dividido en jornadas, e indicando en cada una de ellas los distintos tipos de estrofas utilizadas y el número de versos que comprenden cada una de ellas. No incluyo comentarios acerca de versos hipométricos o hipométricos, o sobre versos que quedan sueltos sin rima, ya que estas apreciaciones se recogen en la correspondiente nota al pie de la edición.

¹¹⁸ Las décimas empleadas por Aguirre son las décimas clásicas o espinelas, “según se denomina en la poesía de Lope de Vega” (Varela, Moíno y Jauralde, *op. cit.*, p. 363). Puede haber otros tipos de

Romance en é-a. Versos 887-1130.

2 seguidillas¹¹⁹. Versos 1131-1134.

Jornada segunda

33 redondillas (abba). Versos 1135-1271.¹²⁰

5 décimas (abbaaccddc). Versos 1272-1320.

20 redondillas (abba). Versos 1321-1400.

Romance en á-e. Versos 1401-1530.

136 redondillas (abba). Versos 1531-2067.¹²¹

Romance en é-e. Versos 2068-2298.

Jornada tercera

Silva¹²². Versos 2299-2378.

Romance en é-o. Versos 2379-2666.

4 sextetos-lira (aBaBcC¹²³). Versos 2667-2690.

58 redondillas¹²⁴ (abba). Versos 2691-2922.

21 quintillas (ababa). Versos 2923-3027.

Romance en ó-o. Versos 3028-3127.

9 décimas (abbaaccddc). Versos 3128-3217.

Romance en ó-a. Versos 3218-3291.

36 redondillas¹²⁵ (abba). Versos 3292-3443.

décimas, por ello incluyo entre paréntesis el esquema estrófico clásico de la décima. A partir de aquí me refiero a este tipo de estrofa simplemente como décima.

¹¹⁹ El esquema de la seguidilla es el de una copla en la que el primer y el tercer verso son heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos. La rima, sin embargo, resulta peculiar ya que riman en consonante los versos segundo y cuarto de cada una, por lo que tipográficamente he distribuido las dos seguidillas en sólo cuatro versos, como indica la nota correspondiente en el texto.

¹²⁰ Incluía este intervalo algunos versos sueltos y he añadido versos para completar la rima.

¹²¹ Cuento también en este intervalo los versos que faltaban para que no quedasen versos sueltos.

¹²² La silva usada por Aguirre es la habitual en el teatro calderoniano: riman los versos dos a dos en pareado. No es el esquema habitual de la silva, como el de las *Soledades* de Góngora. “La llamada silva de consonantes es una sucesión de heptasílabos y endecasílabos, normalmente pareados” (Varela, Moíno y Jauralde, *op. cit.*, p. 381). Este tipo de silva es la que, por ejemplo, utiliza Calderón en el comienzo de *La vida es sueño* (*vid.* edición de José M^a Ruano de la Haza, *op. cit.*).

¹²³ Combinación de versos heptasílabos y endecasílabos.

¹²⁴ El número de redondillas incluye, como en los otros casos los versos añadidos para evitar que queden versos sueltos.

¹²⁵ También incluye este intervalo algunos versos añadidos para completar el número de redondillas, pues quedaban algunos versos sueltos.

COMEDIA *LA INDUSTRIA CONTRA EL PELIGRO*

Jornada primera

69 redondillas (abba). Versos 1-277.

Romance en ú-a. Versos 278-483.

4 décimas espinela (abbaaccddc). Versos 484-513.

144 redondillas (abba). Versos 514-1101.

Jornada segunda

34 redondillas (abba). Versos 1102-1237.

1 quintilla (abbab). Versos 1238-1242.

1 quintilla (abbaa). Versos 1243-1247.

1 quintilla (aabba). Versos 1248-1252.

28 redondillas (abba). Versos 1253-1364.

1 quintilla (abbab). Versos 11365-1369.

3 redondillas (abba). Versos 1370-1381.

1 quintilla (abbab). Versos 1382-1386.

34 redondillas (abba). Versos 1387-1522.

Silva. Versos 1523-1552.

Romance en é-e. Versos 1553-1664.

Silva.¹²⁶ Versos 1665-1750.

Romance en é-e. Versos 1751-2004.

30 redondillas (abba). Versos 2005-2124.

Jornada tercera

63 redondillas¹²⁷ (abba). Versos 2125-2396.

11 décimas¹²⁸ (abbaaccddc). Versos 2397-2506.

23 redondillas (abba). Versos 2507-2598.

1 décima (abbaaccddc). Versos 2599-2608.

134 redondillas.¹²⁹ Versos 2609-3144.

¹²⁶ En medio de esta silva se intercalan unos versos heptasílabos y endecasílabos de métrica dudosa pero que como aparentemente no responden a ningún esquema estrófico los incluyo dentro de la silva.

¹²⁷ Faltan los versos 2258, 2259, 2260, 2299, 2300, 2314, 2315 y 2316.

¹²⁸ Falta el verso 2476 de la octava décima y siete versos (1480-1486) de la novena.

¹²⁹ Se incluyen los versos que faltan (2854, 2855, 2856 y 3113).

COMEDIA *CÓMO SE ENGAÑA EL DEMONIO*

Jornada primera

- 68 redondillas (abba). Versos 1-272.
- 4 décimas (abbaaccddc). Versos 273- 312.
- 19 redondillas (abba). Versos 313-388.
- 4 décimas (abbaaccddc). Versos 389-428.
- 6 redondillas (abba). Versos 429-452.

- 1 quintilla (abc cb). Versos 453-457.
- 71 redondillas (abba). Versos 458-741.
- 11 décimas (abbaaccddc). Versos 742-851.
- 7 redondillas (abba). Versos 852-879.

Jornada segunda

- Romance en ó-a. Versos 880-959.
- 56 redondillas (abba). Versos 960-1183.
- 2 canciones¹³⁰. Versos 1184-1217.
- Romance en é-a. Versos 1218-1532.
- 6 sextetos lira (aBaBcC). Versos 1533-1568.
- 1 silva. Versos 1569-1586.
- 27 redondillas (abba). Versos 1587-1694.

Jornada tercera

- Romance en –í. Versos 1695-1742.
- 3 décimas (abbaaccddc). Versos 1743-1772.
- Glosa (1 copla o cuarteta asonantada y 4 décimas). Versos 1773-1816.
- 10 décimas (abbaaccddc). Versos 1817-1916.
- 17 redondillas (abba). Versos 1917-1984.
- Romance en á-a. Versos 1985-2046.
- 3 sextetos lira (aBaBcC). Versos 2047-2064.

¹³⁰ Aquí podemos distinguir el siguiente esquema métrico: ABCBACCABBAaCC/ y ABCABCCABBAaCC/AbBACC. Se trata de canciones al modo petrarquista. A diferencia de las demás, no utiliza las habituales silvas en pareados, a pesar de la variedad en el metro que según el tema o el género presentan las silvas (*vid.* Grupo P.A.S.O., *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. (Sevilla-Córdoba. 26-29 de noviembre de 1990)*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991).

51 redondillas (abba). Versos 2065-2268.

11 décimas (abbaaccddc). Versos 2269-2378.

24 redondillas. Versos 2379-2474.

COMEDIA *EL PRÍNCIPE DE SU ESTRELLA*

Jornada primera

Romance en é-o. Versos 1-70.

1 ovillejo (a₈a₄b₈b₂c₈c₃c₈d₈d₈c₈). Versos 71-80.

1 ovillejo (a₈a₂b₈b₄c₈c₃c₈d₈d₈c₈). Versos 81-90.

1 ovillejo (a₈a₄b₈b₂c₈c₄c₈d₈d₈c₈). Versos 91-100.

1 ovillejo (a₈a₃b₈b₂c₈c₄c₈d₈d₈c₈). Versos 101-110.

Romance en é-o. Versos 111-120.

2 redondillas (abba). Versos 121-128.

Romance en é-o. Versos 129-136.

1 redondilla (abba). Versos 137-140.

Romance en é-o. Versos 141-148.

1 redondilla (abba). Versos 149-152.

Romance en é-o. Versos 153-356.

7 décimas (abbaaccddc). Versos 357-426.

Romance en é-o. Versos 427-474.

10 décimas (abaaccddc). Versos 475-574.

13 redondillas (abba). Versos 575-626.

6 décimas (abbaaccddc). Versos 627-686¹³¹.

Silva. Versos 687-777.

Romance en á-a. Versos 778-1087.

Jornada segunda

3 décimas (abbaccddc). Versos 1088-1117.

Silva.¹³² Versos 1118-1149.

Romance en é-e. Versos 1150-1213.

Silva. Versos 1214-1235.

Romance en é-e. Versos 1236-1384.

¹³¹ En este intervalo una de las décimas está incompleta (faltan dos versos: 675 y 676).

¹³² Silva de distribución diversa a la habitual en pareados. Véase la correspondiente nota al pie.

Romance en á-e. Versos 1385-1637.
 26 redondillas (abba). Versos 1638-1741.
 Silva. Versos 1742-1767.
 46 redondillas. Versos 1768-1951.

Jornada tercera

Romance en é-a. Versos 1952-2031.
 Cuarteta asonantada (en é-o). Versos 2032-2035.
 1 Décima (abbaaccddc). Versos 2036-2045.
 Cuarteta asonantada o copla (en é-o). Versos 2046-2059.
 23 décimas (abbaaccddc). Versos 2060-2289.
 9 redondillas (abba). Versos 2290-2325.
 7 décimas (abbaaccddc). Versos 2326-2395.
 16 redondillas (abba). Versos 2396-2459.
 Romance en á-o. Versos 2460-2824.

TABLA DE LOS ESQUEMAS MÉTRICOS UTILIZADOS¹³³

<i>NOCHE I</i>	<i>NOCHE II</i>	<i>NOCHE III</i>	<i>NOCHE IV</i>
21 redondillas	40 redondillas	13 seguidillas	8 romances
17 quintillas	8 liras	9 quintillas	6 redondillas
5 romances	7 octavas reales	8 décimas	4 octavas
3 sonetos	6 silvas (en pareado)	7 redondillas	
2 décimas	5 romances	4 octavas reales	
1 copla pie quebrado	4 décimas	4 romances	
	1 seguidilla compuesta	2 silvas	
	1 copla	2 sonetos	
	1 romancillo o endecha	1 copla	

¹³³ Los distintos tipos de estrofas se ordenan en la tabla en función del número de veces que aparece el mismo tipo de estrofa, de mayor a menor.

COMEDIA E. ¹³⁴	COMEDIA I.	COMEDIA D.	COMEDIA P.
322 redondillas	562 redondillas	346 redondillas	114 redondillas
21 quintillas	16 décimas	44 décimas	57 décimas
20 décimas	5 quintillas	9 liras	12 romances
8 octavas reales	3 romances	4 romances	4 silvas
7 romances	2 silvas	2 canciones	4 ovillejos
4 sextetos-lira (liras)		1 silva	1 copla
2 seguidillas		1 quintilla	
1 silva		1 copla	

6.10) Análisis métrico.

El reparto de los metros es el habitual en otros poetas, siguiendo las tendencias de la época. No hay en el siglo XVII determinismo estético en los metros puesto que ni tema y ni estilo están condicionados ni justifican necesariamente la elección de una estrofa, como muy bien ha estudiado Mónica Güell¹³⁵ a propósito del análisis rítmico y de la rima. No obstante, a la hora de interpretar los datos obtenidos en el esquema comparativo habría que hacer notar las diferencias más significativas entre los metros utilizados en las composiciones poéticas y el teatro.

En el caso de los poemas recogidos en las cuatro noches hay una clara preferencia por la redondilla en las dos primeras *Noches*, frente a la *Noche III* en la que apenas aparecen siete redondillas, optando aquí por la utilización de una estrofa más popular como la seguidilla y la *Noche IV*, la más sencilla métricamente, en la que solo utiliza seis redondillas y cuatro octavas, decantándose en esta por el romance (ocho en total). Sin embargo, la redondilla es la estrofa preferida indudablemente para las comedias, quizá siguiendo los patrones del *Arte Nuevo* de

¹³⁴ Con las abreviaturas me refiero a las comedias correspondientes a cada una de las *Noches*: E.: *El engaño en el vestido*; I.: *La industria contra el peligro*; D.: *Cómo se engaña el demonio*; P.: *El príncipe de su estrella*.

¹³⁵ *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009, pp. 19-20.

Lope, ya que en estas predomina el tema amoroso y este se adapta mejor a la redondilla, como bien señala Juan Manuel Rozas:¹³⁶

[...] si la comedia nueva tenía en su base los diálogos amorosos, cotidianos y naturales [...] es lógico que uniese los conceptos de redondilla y diálogo amoroso. Amoroso era en la comedia un altísimo tanto por ciento de su contenido: desde luego los encuentros de amor, siempre largos; más la exaltación de ella por él —o vicerversa— ante el amigo, el gracioso, la amiga o la criada; más todo lo que se dice en torno a damas y galanes. Casi todo en una comedia de capa y espada; bastante menos en una comedia histórica. Creo, pues, que Lope quiere decir *redondillas igual a lo habitual y cotidiano en la comedia: el amor*.

Prefiere claramente la redondilla frente a otros poetas coetáneos que apenas la utilizan (Navarro solo usa en sus *Poesías varias* un poema o dos en los que use redondilla, canción, octava y versos de pie quebrado).¹³⁷ El marcado carácter narrativo de la redondilla¹³⁸ la acerca al empleo del romance, uno de los versos predominantes en la *Noche IV* y muy habitual (entre cuatro y cinco) en el resto de las *Noches*. El uso y abuso del romance en la mayoría de los poetas se justifica por la predominancia del verso de arte menor, generalmente el octosílabo, fenómeno que se explica porque es la época del *Romancero Nuevo* y porque fue uno de los metros que más terreno ganó en el teatro desde finales del siglo XVI, como bien explica Pérez Lasheras.¹³⁹ Además el romance permite un manejo rápido de la versificación y parece un molde más natural,¹⁴⁰ especialmente para los pasajes poéticos narrativos.¹⁴¹ Lope prefiere el empleo del romance a la octava (tradicional vehículo de expresión de la épica culta), a pesar de que su uso es todavía frecuente en las comedias *El engaño en el vestido* y *El príncipe de su estrella* y bastante habitual en los poemas de carácter narrativo de las todas las noches a excepción de la *Noche I*. No obstante, la preferencia de Aguirre por el romance para las escenas narrativas es clara: estará bien presente en las cuatro comedias, aunque no es en ellas uno de los metros predominantes (en tercer lugar en *El príncipe de su estrella*, en cuarto lugar

¹³⁶ *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope*, op. cit., p. 128.

¹³⁷ Almudena Vidorreta, op. cit., p. 178.

¹³⁸ Así lo afirma Dorothy Clotelle Clark en su artículo, "*Varia redondilla and copla de arte menor*", *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 489-493.

¹³⁹ *Ni amor ni constante*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁰ A. Vidorreta, op. cit., p. 181.

¹⁴¹ "Por su facilidad de metro y rima, y por su velocidad de crucero dentro de una comedia, eran propicias para las relaciones [que se dijese en la comedia]." (J. M. Rozas, op. cit., p. 126).

en *La industria contra el peligro* y *Cómo se engaña el demonio* y en quinta posición en *El engaño en el vestido*). Su empleo quizá tenga que ver con la imitación de los metros gongorinos, pues es el preferido para la *Fábula de Polifemo y Galatea* y para el *Panegírico del duque de Lerma*.¹⁴² Poco tiene que ver con el romancillo o romance endecha, apenas empleado una sola vez en la *Navidad* (en el último poema de la *Noche II*) y que está más cercano a otras estrofas más populares como la seguidilla.¹⁴³ La seguidilla será un modelo habitual desde Calderón¹⁴⁴ y de uso frecuente en la poesía barroca. Es la estrofa claramente preferida por Aguirre en los poemas de la *Noche III* aunque su empleo es escaso en el resto de la obra (apenas dos seguidillas hacia el final de *El engaño en el vestido* y una seguidilla compuesta en uno de los poemas de la *Noche II*). El ritmo rápido y de carácter popular se lo otorga a la poesía de Aguirre otro tipo de estrofas más utilizadas como las quintillas o las coplas.

La quintilla es una estrofa nacida de la redondilla muy utilizada en la poesía popular.¹⁴⁵ Aguirre alterna el uso de esta con el de la redondilla, siendo la segunda estrofa más empleada en las *Noches I y III*¹⁴⁶ (17 y 9, respectivamente) y presente también en el teatro, aunque tan solo en dos comedias se haga uso de ella (21 en *El engaño en el vestido*, 5 en *La industria contra el peligro* y tan solo una vez en *Cómo se engaña el demonio*). Su utilización es menor debido a que al hablar de redondillas, la estrofa preferida de don Matías, se “está pensando tanto en la redondilla simple como en la quintilla. [...] Ambas fueron muy amadas por Lope [...] pues [...] eran nociones sinónimas de naturales, cotidianas, familiares, nacionales.”¹⁴⁷

Las coplas serían las otras estrofas que, siguiendo la denominación de Rozas, podríamos considerar más populares, naturales y cotidianas. Su aparición es muy escasa, al igual que sucede con las canciones y los ovilejos, tan solo en breves poemillas que después serán glosados (así en las dos que aparecen en la *Noche II* y *Noche III* respectivamente) y en las dos que aparecen en las dos últimas comedias

¹⁴² Juan Díez Rengifo, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴³ Así opinan Elena Varela, Pablo Moíno y Pablo Jauralde en su *Manual de métrica española*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁴ De esta opinión son R. Baehr (*op. cit.*, p. 248) y Tomás Navarro Tomás (*op. cit.*, p. 292).

¹⁴⁵ Baehr, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴⁶ Puede resultar significativo que en la *Noche II* que, junto con la *Noche III*, ofrece una mayor variedad de metros, no aparezca ninguna quintilla.

¹⁴⁷ Rozas, *op. cit.*, pp. 127-128.

(*Cómo se engaña el demonio* y *El príncipe de su estrella*). Lo mismo cabe decir del ovillejo (su aparición es solo testimonial en la comedia *El príncipe de su estrella*) y de la canción (presente solamente en *Cómo se engaña al demonio*). Caso aparte es el de la copla de pie quebrado o manriqueña que aparece en la *Noche I* y su uso, como afirma Rozas con respecto a las comedias, bien puede considerarse una “reliquia”.¹⁴⁸

Por lo que respecta a estrofas más utilizadas para un tono que bien podría definirse como más grave o serio¹⁴⁹ hay que destacar el soneto, la décima y la silva.

El primero de ellos, el soneto, a pesar de que algunos poetas coetáneos se sirvan de él como vehículo para la burla y la sátira o para asuntos humildes, es preferido por Aguirre para asuntos más elevados y de reflexión más filosófica acerca del tema amoroso o de cuestiones de la honra, como es el caso de los sonetos recogidos en las *Noches I y II*. Su uso, sin embargo, es muy escaso frente al resto de composiciones estróficas y nulo en el caso de las comedias,¹⁵⁰ a pesar de que Lope abogue por su empleo en la comedia nueva “por su brevedad, morfología tectónica y complicación métrica, [que] rellene los momentos de transición y los soliloquios, y que ocupe –aun con otros personajes en escena- posición central en momentos de grave reflexión o que sirva de foco de atención en momentos de gran interés dramático o amoroso”.¹⁵¹ Para estos asuntos serios,¹⁵² a imitación de Calderón,¹⁵³ nuestro autor opta por la décima, una de sus estrofas preferidas tanto para el teatro como para los poemas (presente en todas las comedias y ausente tan solo en la *Noche IV*).

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁹ Cfr. Díaz Rengifo, *op. cit.*, p. 48 y ss. y Baehr, *op. cit.*, p. 385 y ss.

¹⁵⁰ Si hacemos caso de las opiniones de Pellicer en su *Preceptiva dramática*, Aguirre sigue sus directrices pues “redondillas sólo/ admiten hoy las comedias” y toda comedia que se preciase debía tener un romance. A pesar, sin embargo de don Matías modifica el soneto que toda comedia que se precie debe tener por la décima: “Un romance y un soneto/ pide sólo la que es buena/ lo demás es meter borra/ para henchir vacíos della.” (pp. 182-183 *apud* Rozas, *op. cit.*, pp. 130-131).

¹⁵¹ Rozas, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵² Téngase en cuenta que la décima también tiene en dos de los poemas de la *Noche III* un empleo satírico a imitación de Góngora (Antonio Pérez Lasheras, “Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora”, *op. cit.*, pp. 209 y 219).

¹⁵³ “Lope empieza a usar bastante la décima desde 1613. [...] es inmediato recordar la importancia que esta estrofa tiene en Calderón como vehículo de queja o silogismo [...]. La culminación estaría en la gran queja del teatro español, el soliloquio –soliloquios- de Segismundo. Además la décima es estrofa tardía. Y tardíamente la introduce Lope en abundancia en su teatro. [...] Uso que remachará Calderón.” (Rozas, *op. cit.*, p. 129).

Resta tan solo hablar de otras dos estrofas que encontramos en la *Navidad* aunque con distinta fortuna: la lira y la silva. La primera aparece registrada en ocho ocasiones en los poemas de la *Noche II*, cuatro veces en *El engaño en el vestido* y nueve en *Cómo se engaña el demonio*. Su empleo es escaso y, como se deduce del estudio del *Arte Nuevo*, “siempre restrictivo”.¹⁵⁴ Diferente es el caso de la silva que aparece presente en las cuatro comedias y, a pesar de ser elegida como estrofa en tan solo dos de las noches (silvas en pareado en el caso de la *Noche II*) es la favorita para el más largo y quizá el mejor de sus poemas, la silva *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio*. No es arbitraria esta elección puesto que, como tuvimos ocasión de comprobar, es gran deudora de las *Soledades* escritas también en silvas. Y es que la silva servía como vehículo expresivo para cualquier tipo de temática, desde las más serias a las burlescas, convirtiéndose de este modo en una de las composiciones poéticas barrocas por excelencia¹⁵⁵.

Podemos concluir, por tanto, que Matías de Aguirre, a pesar de su brillantez discutible como poeta nos ofrece en apenas una docena de moldes estróficos una amplia variedad de temas elaborados siguiendo el canon de los dos poetas más influyentes del Barroco español, Góngora y Quevedo, e imitando el lenguaje y los modelos compositivos de la lengua poética del teatro calderoniano.

¹⁵⁴ Rozas, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁵ Vid. Aurora Egido, “La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)”, *Criticón*, 46 (1989), pp. 5-39 y Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: Las silvas”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 13-48, artículo recogido en la obra colectiva *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005. Para un estudio global sobre el empleo de la silva véase el volumen del grupo de investigación P.A.S.O. (<http://www.grupopaso.es/>) dedicado a la silva, *op. cit.*

CONCLUSIONES

La edición y el estudio de la *Navidad de Zaragoza* ha supuesto una profundización en el panorama literario aragonés del Barroco a través de la figura de su autor, Matías de Aguirre. La fama de este bilbilitano se vio ensombrecida en la tradición crítica por una errónea lectura de la fecha presente en la portada de la única edición de la obra, lo que llevó al sostenimiento de la tesis de la autoría de Matías de Aguirre y Sebastián, padre de nuestro autor, en 1634. La indagación bibliográfica y documental de la biografía de Aguirre del Pozo y Felices y el cotejo exhaustivo de los ejemplares conservados de la obra corroboran la autoría de este último en el año 1654. Los datos que nos ha proporcionado el estudio directo de sus obras y de los documentos históricos señalan que fue este, Matías de Aguirre del Pozo y Felices, nacido en Calatayud, el autor de dos obras de cariz diverso: la *Navidad de Zaragoza* (1654), obra de juventud que refleja sus vivencias y participación en los círculos literarios y académicos de la capital aragonesa, como la academia del Conde de Lemos, y el *Consuelo de pobres, remedio de ricos* (1664), obra de madurez fruto de sus tareas ligadas a la caridad y sostenimiento de los pobres como Arcediano de la Catedral de Huesca y rector de la Universidad Sertoriana, cargos eclesiásticos que desempeñó tras tomar los hábitos una vez fallecida su esposa el 4 de marzo de 1660.

Los principales testimonios que confirman la única autoría de Matías de Aguirre del Pozo y Felices son los derivados de la constatación de las fechas señaladas de la biografía de este personaje. En primer lugar, hay que destacar el carácter verídico del relato autobiográfico del poema en el que narra su huida de Zaragoza con motivo de la peste incluido en la *Noche tercera*. La primera epidemia de peste, localizada, como vimos, hacia 1651-1652 precipitaría la salida del joven poeta a su Bilibilis natal y, posteriormente, hacia Huesca, lugar en el que se casó el 31 de octubre de 1652, según testimonia la partida matrimonial conservada en el Archivo Diocesano de Huesca. En esa misma ciudad trascurrió el resto de su vida dedicado a sus labores eclesiásticas que le llevaron hasta Pamplona, donde cayó enfermo y falleció el 3 de agosto de 1670, tal y como testimonia el testamento localizado en el Archivo Histórico del Palacio de Montemuzo de Zaragoza entre los papeles manuscritos de José Sanz de Larrea englobados bajo el título *Noticias*

literarias de Huesca. Los nombres citados en el testamento revelan una serie de amistades personales con algunas de las figuras destacadas del panorama cultural aragonés y que son las mismas que figuran en los preliminares y en la dedicatoria de las *Noches de la Navidad* como Jaime Juan de Biota o Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz.

Nos encontramos, por tanto, ante dos obras diversas que reflejan dos momentos vitales de Matías de Aguirre del Pozo y Felices. Su *Navidad de Zaragoza* se engloba entre la tipología denominada miscelánea ya que entre sus páginas encontramos numerosos poemas, cuatro comedias, extensos pasajes eruditos (a buen seguro escritos con anterioridad) y una novela corta, unidos bajo un mismo marco espacial y temporal que corresponde a una relación de ambiente académico-festivo. Bajo el membrete de miscelánea se han catalogado un tipo de novelas barrocas muy variadas que van desde la novela corta o cortesana enmarcada, un tipo de novelas de ambientación urbana cuyo escenario era la corte o ciudades populosas como Zaragoza. Obras similares a la *Navidad* son los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, el *Para todos* de Montalbán o la *Cítara de Apolo* del también aragonés Ambrosio Bondía. El modelo clásico del patrón misceláneo evoluciona hacia una característica que podemos señalar como común a todas las misceláneas modernas (tanto renacentistas como barrocas) y que no es otra que la mezcla de diversas materias pero con una unidad coherente proporcionada por un marco espacial y temporal: el modelo dialógico en el caso de la renacentista al que se sumará el marco bocacciano ya en el Barroco. El factor común de las misceláneas barrocas es precisamente que el marco narrativo se escribe *a posteriori* con la finalidad de aglutinar en un solo volumen obras diversas de un autor escritas con anterioridad. Aguirre localiza la acción del marco narrativo en Zaragoza, ciudad en la que vivió y que tenía una floreciente actividad académica por las fechas de aparición de la *Navidad de Zaragoza*.

El contenido erudito presente en la miscelánea renacentista tiene una importancia destacada en la obra objeto de nuestro estudio, que se amplía, además, con la mezcla de diversos géneros literarios, lo que permite incluir la prosa, el verso y el género dramático para cumplir así con el concepto barroco de “unidad en la variedad”. El tópico barroco de la *discordia concors*, es decir, de la unidad que subyace tras el aparente caos o mezcla de géneros, temas y materiales funciona muy bien en la miscelánea de Aguirre, que sigue una organización similar al de otras

obras barrocas del mismo cariz. La única nota discordante si comparamos la *Navidad* con las misceláneas de Tirso de Molina, Montalbán o Ana Abarca de Bolea es que la devoción religiosa no tiene una presencia destacada, hecho este que resulta un tanto sorprendente, habida cuenta de que se trata de la celebración de los festejos de la Natividad del Señor. El único atisbo de religiosidad presente en la obra estará en la comedia hagiográfica de la de la *Noche segunda*, dedicada a la figura de san Alejo titulada *Cómo se engaña el demonio*. Hay, por tanto, un predominio considerable de los elementos lúdico festivos que sitúan a la *Navidad de Zaragoza* entre las novelas que se han venido denominando académicas. La importancia que se da a los desfiles previos a cada reunión en el palacio del Coso, así como los festejos que relata la obra parece tener una finalidad clara: entretener a la “bizarra y augusta juventud zaragozana” para desterrar prudentemente el ocio, padre de todos los vicios. Vemos, por tanto, cómo subyace un cierto aire moralizador. Las cuatro veladas se enmarcan en el contexto de los festejos académicos. Las dilatadas descripciones de las salas del palacio y de los desfiles previos a cada reunión nocturna son descritos en primera persona, lo que permite a nuestro autor introducirse en la narración como un asistente más. Y es que, como bien confirma el propio Aguirre en la *Noche tercera*, estamos realmente ante una auténtica academia: las sesiones son presididas por uno de los caballeros que hace las funciones de presidente y que es quien organiza las composiciones poéticas que habrán de traer los asistentes a la velada. Con este recurso en la ficción, Aguirre, como el resto de los autores de misceláneas, propicia la inserción de los materiales literarios previamente escritos y que a buen seguro provenían de su actividad académica: los poemas (son la muestra más claramente académica por sus asuntos, estilo y métrica), discursos eruditos y la representación de una fábula mitológica. Además el marco académico le sirvió para publicar obras anteriores aunque no fuesen propiamente fruto de su actividad académica, como es el caso de la novela corta titulada *Riesgo del mar y de amar* y las cuatro comedias que cierran cada una de las veladas.

Una de las partes más importantes que llena abundantes páginas de esta miscelánea es la materia erudita. Matías de Aguirre introduce en la *Navidad* amplias digresiones que tienen como finalidad ser escaparate de su erudición, si bien aparente, ya que el rastreo exhaustivo de las fuentes manejadas revela que casi todas las citas eruditas son de segunda mano y proceden en su mayoría de repertorios y

colecciones de citas como la *Polyanthea* de Nani Mirabelli. En la mayoría de los casos encontramos en los *marginalia* de la *Navidad* la referencia exacta de donde está tomada la cita, pero en otras el rastreo de las fuentes se hace dificultoso dada la amplia selección de sentencias y de versos, tanto de autores antiguos (en su mayoría en un latín con frecuentes errores) como de autores modernos, entre los que predominan Góngora o Quevedo. En otros momentos el alarde de erudición se realiza a través de otro tipo de digresiones de tema mitológico (con pocas novedades, siguiendo las mitografías de Baltasar de Vitoria y Pérez de Moya) o a través de chistes o fabulillas satíricas que formaban parte del folclore popular, que solían recogerse en las colecciones de cuentos de la época.

A pesar de que las digresiones se diseminan por toda la obra, podemos afirmar que hay una mayor concentración de estas en la *Noche primera*, gracias a que el núcleo central de la velada consiste en el intento de los caballeros asistentes de descifrar los cuatro enigmas propuestos por las cuatro damas principales. La resolución fallida a los enigmas por cada uno de los caballeros es castigada con la recitación de un poema cuyo tema había sido prefijado de antemano. Por tanto, los acertijos propician no solo la disertación sobre temas recurrentes en la obra, como el sueño, sino que dan pie a la introducción de pasajes líricos. Y es que Aguirre tiene una preocupación más erudita que estilística, puesto que prima su preocupación por insertar el mayor número posible de materiales escritos, propios o ajenos, aunque ello suponga forzar el discurso, repitiendo argumentos y saltando de un tema a otro para volver de nuevo punto inicial de la digresión.

Es muy significativo que el tema del sueño que se expone en una de las digresiones de la primera velada impregne una obra como esta que transcurre en noches, momento propicio para el sueño al que Aguirre, en su narración verosímil en primera persona, confía el descanso de su ingenio creador tras poner por escrito lo vivido en cada velada. A partir de este enigma se abre toda una disertación sobre las teorías médicas y fisiológicas del sueño siguiendo fundamentalmente a Aristóteles y Homero, aunque no de primera mano, sino a través de las más diversas fuentes. Pero junto a las teorías médicas del sueño existe una tradición literaria del sueño como género literario que Aguirre va exponiendo y diseminando por la obra de un modo más directo y menos cargado de erudición, especialmente en las

comedias, con una influencia clarísima del teatro calderoniano y en especial de *La vida es sueño*. Usando hábilmente el sueño como recurso para el engaño, el enredo y la comicidad dramáticas podemos apreciar que las concepciones sobre el dormir y la actividad onírica se mueven en un plano absolutamente humano, desarrollando de manera práctica y poniendo en acción a través de los personajes los distintos tipos de soñar que muy por extenso nos presenta a través del enigma “culto y misterioso” de Aurora. Incluso se llega a la burla de toda la interpretación literaria del sueño en uno de los momentos teatrales más logrados de las comedias: el sueño del gracioso en *La industria contra el peligro*.

Y es que la novela académica de Aguirre tiene un marcado componente teatral que va ligado al carácter festivo que imperaba en las sesiones de las academias y que es visible desde la descripción del desfile inicial que antes mencionaba. La predilección de Aguirre por el teatro queda bien patente incluso en la *Noche cuarta*, en la que la novela *Riesgo del mar y de amar* ocupa el núcleo fundamental de la velada. Esta novela corta recapitula prácticamente la totalidad de los temas aparentes en la *Navidad*, y, además de incluir muchos versos, y se entronca fuertemente con la comedia anterior, *Cómo se engaña el demonio*, y es un ejemplo muy sintomático del trasvase de los motivos de la comedia nueva a la narración novelística, motivo por el cual he centrado buena parte del análisis de la narración breve en su comparación con las cuatro comedias del bilbilitano.

Los modelos seguidos por Aguirre para la novela corta son los de la novela bizantina: una complicada trama de triángulos amorosos, mujeres disfrazadas y, sobre todo, naufragios por los más variados lugares para culminar en el consabido final feliz de unión matrimonial. El riesgo del mar pondrá a prueba el amor verdadero de los protagonistas que se encuentran y se separan continuamente y viajan por los más diversos lugares de la geografía peninsular: Portugal, Sevilla, Madrid y Valencia. El marco espacial de la novela es eminentemente urbano, pues en ella abundan los pasajes de lances callejeros nocturnos que recuerdan indiscutiblemente a algunas de las escenas características de las comedias de capa y espada. Además, la localización espacial que recrea la novela funciona como microcosmos del marco narrativo de la *Navidad de Zaragoza*. La acción del marco situada en el palacio zaragozano del Coso se funde a la perfección con el hilo argumental de la novela cuando uno de los protagonistas toma un instrumento para

recitar sus aventuras o cuitas amorosas y se suspende la narración para volver al marco en el que Lisarda, autora de la novela, toma ella misma un instrumento y recita el poema del personaje. Hasta tal punto llega la fusión de la novela con el marco que los personajes del relato intercalado recrean una velada festiva o sarao idéntico a las sesiones académicas narradas por Aguirre a lo largo de las cuatro *noches*.

Por otro lado, hay que destacar que el tema esencial de la novela de corte bizantino es, como reza su título, el amor. Pero también el sentimiento amoroso en su más amplio sentido lo es de las comedias, ya que entre estas y el relato intercalado se pueden señalar, como tuvimos ocasión de comprobar, multitud de concomitancias. La literatura, las novelas de ficción y el teatro muy en especial, deben buscar el *delectare* del público y el juego amoroso basado en triángulos amorosos llenos de enredos ofrece a Matías de Aguirre una buena baza. En el caso de las comedias, además, se añadirá a la historia de amor principal otras relaciones que se entrecruzan con la primera, tanto de los protagonistas nobles principales como de los criados, característica esta propia del teatro y ausente en la novela intercalada, donde los enredos amorosos son exclusivos de los protagonistas de clase elevada.

El amor es un sentimiento ciego que se extiende entre todos los personajes sin tener en cuenta estado ni condición. Es una fuerza irresistible que se opone a cualquier atisbo de razón o prudencia y que genera en el enamorado una batalla interior. Según la amplia tradición amorosa de raigambre clásica que pervive en la Edad Media y en los Siglos de Oro, el alma del enamorado se escapaba por los ojos y se introducía en el interior de la persona amada también por los ojos, provocando así la tormenta irrefrenable de sentimientos amorosos que ocasiona el “naufragio de la razón” y lleva a los personajes a sufrir grandes padecimientos e infortunios. Y es que el amor, más allá de actitudes personales, es una fuerza que arrastra a los personajes bajo la forma de una enfermedad (el amor *hereos*) y que los sume en la melancolía y la tristeza más profundas que empujan al “deleitoso morir”, como ejemplifica a la perfección el personaje de Fénix, hermana de Ricardo, cuyo amor imposible por el caballero Celio (Laura disfrazada de hombre) la hace enfermar hasta morir. Vemos, por tanto, cómo en la *Navidad*, a diferencia del tratamiento que

recibe el tema del sueño, las teorías amorosas se muestran en *actio*, a través de los personajes de la novela y el teatro, huyendo así de largas consideraciones y digresiones eruditas. Se puede observar claramente la praxis del amplio abanico de manifestaciones amorosas en los personajes de la novela que sufren, por ejemplo, la dolencia destructiva de los celos. En el nudo de la acción, tanto del relato como de las comedias, los celos son el motor principal de la venganza que mueve a los amantes frustrados que se quedan por el camino. Y a su vez los celos dañan la honra y el honor reclamando la venganza.

La cuestión del honor y la honra, omnipresentes en todo el teatro español del Siglo de Oro, se regía por sus propios códigos, que son los que, a su vez, dirigen el planteamiento del tema en el texto dramático. El caso de las hijas es muy significativo en las comedias. Estas, para mantener su honra y honor, aspiran al casamiento con un igual, concertado de antemano por la autoridad masculina correspondiente. El asunto del honor, por consiguiente, va íntimamente unido a un imperativo de comportamiento social. Los personajes, especialmente los femeninos, se debaten siempre en el eterno dilema del Segismundo de Calderón entre la voluntad y el cumplimiento del deber que le exige su honor. Para algunos personajes la honra es un impedimento que les hace obrar en contra de su voluntad ya que, en el supuesto de hacerse pública la deshonor, había estipuladas una serie de normas que regulaban la una venganza inmediata, pública o secreta. En el caso de la novela y las comedias que han sido objeto de nuestro estudio, el castigo por deshonor se realiza siempre como una venganza personal que distingue a los nobles protagonistas. Aguirre, por tanto, nos sitúa ante el tratamiento literario del elemento temático primordial en la novela bizantina y en la comedia nueva: el amor.

El análisis de los personajes tanto masculinos como femeninos que brotan de las páginas de la *Navidad de Zaragoza* señala de nuevo la multitud de concomitancias existentes entre la narrativa y el teatro. El héroe masculino, modélico y ejemplar, tiene los tintes habituales del galán de la comedia nueva. Aguirre, en esa búsqueda de la variedad impulsada por su gusto escénico por las apariencias, nos presenta también de forma reseñable el héroe disfrazado de salvaje, en su estado natural, sin ningún tipo de idealización, dibujado como una fiera más de

las que les rodean. La figura del villano pobre y piadoso se identifica también con la del pastor, personaje habitual en las novelas áureas que tan solo aparece de soslayo en el *Riesgo del mar y de amar* y que cobra especial protagonismo en el personaje del pobre san Alejo, protagonista de la tercera comedia. No son héroes según la definición clásica de la tragedia, sino de la comedia nueva, puesto que su heroicidad radica en las duras pruebas que tienen que sufrir y superar a golpe de sabiduría, ingenio, prudencia y valentía para conseguir a la persona amada. Siempre al lado del protagonista masculino, en las comedias, se halla su contrapunto: el gracioso. Este es el compañero inseparable del galán y no se puede entender el uno sin el otro en el contexto de la comedia nueva. Su cobardía y su hilaridad desde su aparición en escena no lo caracterizan, sin embargo, como un personaje plano. La figura del donaire está mucho más desarrollada y estructurada, y no tiene equivalente parangonable en los otros criados presentes en la novela, quienes tienen un papel muy secundario y mucho menos desarrollado que los criados y las criadas de las comedias.

Sucede lo mismo que acabamos de reseñar con los personajes masculinos en el caso de las féminas. Las protagonistas son heroínas porque su comportamiento es ejemplar. Las damas Lisarda, Aminta, Diabella y Aurora del relato marco son personajes equivalentes a las damas de la novela intercalada en la *Noche cuarta*. De estos personajes cabe destacar el de la dama Florinda que se esboza desde su primera aparición como modelo de la mujer perfecta, a pesar de que no duda en saltarse las imposiciones del honor y la honra cuando se escapa de casa, como las damas embozadas que salen de noche ocultas bajo el manto para lograr el matrimonio con su enamorado en las cuatro comedias. Encontramos tanto en el teatro como en la novela mujeres que eluden las convenciones sociales imperantes y que se muestran independientes, difiriendo del patrón femenino habitual en las damas: la mujer destinada al matrimonio y, por tanto, exenta de la necesidad de alfabetización. Por otro lado, Aguirre sitúa en el primer plano protagonista de la última comedia a dos mujeres, Feruarda y Celinda, que se presentan en la primera escena estudiando y que conocen del mundo y las más variadas ciencias a través de la lectura de libros. Igualmente se pasean por la *Navidad* mujeres que se visten de hombre y deben demostrar su valentía en las más variadas hazañas para salvaguardar su honor o conseguir a su amado, como es el caso del personaje de Laura en la

novela cuando toma la identidad de Celio desde su huida del convento. Todos estos ejemplos han propiciado que se hable entre la crítica de un atenuado feminismo en el teatro áureo. Sin embargo, este feminismo es solo aparente. La marcada línea misógina que Aguirre manifiesta ante los personajes femeninos se hace patente analizando en profundidad a algunas de estas sabias mujeres. Su sabiduría está frecuentemente al servicio del mal, equiparándolas frecuentemente con hechiceras o alcahuetas (mismo tema recurrente en su poesía satírica), en el caso de las criadas. El papel de estas últimas en la intriga teatral es fundamental: acompañan de noche, ocultan bajo un velo a sus señoras, esconden a los pretendientes en cuartos contiguos, olvidan la puerta de la casa abierta y dejan caer la luz en el momento más inoportuno creando una confusión que suele acabar en pelea. Además, su inclusión en el juego de triángulos amorosos a imitación de las señoras suele destacar su cobardía e instinto de supervivencia. Las criadas constituyen un motor básico en la intriga porque acentúan muchas de esas cualidades negativas que Aguirre afirma de las mujeres. En cualquier caso, el protagonismo de las mujeres en la *Navidad* es indudable y son personajes mucho más activos y primordiales en la construcción de la intriga teatral y del entramado de la novela.

Una de las partes más densas de este estudio se ha centrado precisamente en el análisis de algunos elementos teatrales por la importancia tan destacada que les da su autor, especialmente relevante en lo que atañe a la escenografía. Los elementos constitutivos de la escenificación van más allá de las páginas de las comedias, integrándose con la poesía y con la narración del relato marco. Las salas del palacio destinadas a las apariencias son las mejor descritas al comienzo de la primera velada y los pasajes representados, como los poemas mitológicos de la *Noche segunda*, desatan el aplauso de los asistentes a las veladas, quienes, sin embargo, se revelan ansiosos por que comience la representación de las comedias que ponen el broche dorado a cada una de las *noches*. Escenografía, personajes, temas y estructuras recurrentes en el teatro y en las escenas dramatizadas de la *Navidad* se configuran bajo las normas de la comedia nueva impuestas por Lope. Los distintos argumentos sirven de engranaje para acentuar unos elementos escenográficos u otros con el único fin de causar la admiración y sorpresa del público. La evolución teatral en los distintos géneros justifica los excesos escenográficos de los que cada vez va gustando más el auditorio, tanto el que concurre a las primeras manifestaciones del

“teatro pobre” del corral, como el cortesano que aplaude en coliseos y salones las comedias de magia y las zarzuelas de Calderón, modelo indiscutible de Matías de Aguirre del Pozo y Felices, cuyo teatro nos ha permitido advertir los distintos grados de evolución de los géneros dramáticos a mediados del siglo XVII.

En muchos lugares tanto de la edición crítica como del presente estudio se ha venido destacando la influencia primordial de Góngora en la configuración de la lengua poética de Matías de Aguirre. Es un poeta gongorino, de los muchos aragoneses que siguen en el siglo XVII la estela del poeta cordobés. La deuda con Góngora resulta evidente en toda la variedad temática de poemas que aparecen en la *Navidad* (amorosos, satíricos, de relación, filosóficos o teatrales) a través del vocabulario, plagado de cultismos, perífrasis mitológicas, hipérbatos y compleja sintaxis, además de otros recursos estilísticos como anadiplosis, calambures, juegos de palabras, paradojas, estructuras diseminativo-recolectivas y otras muchas imágenes y metáforas cuya estructura y empleo en la poesía aragonesa del Barroco ha compilado y catalogado Aurora Egido en su libro *La poesía aragonesa del siglo XVII. Raíces culteranas*,¹ que viene a ser la piedra angular para los estudios sobre la influencia gongorina en el lenguaje poético estos autores aragoneses. Precisamente en ese estudio y en esta tesis se dedica un epígrafe al análisis de uno de los poemas más importantes incluidos en la *Navidad de Zaragoza*: el de carácter autobiográfico titulado *A los sucesos que me pasaron cuando salí de Zaragoza a ocasión del contagio*. El vocabulario y muchos de los recursos allí empleados son idénticos a los que podemos encontrar en los versos de las cuatro comedias. Y es que la poesía de Aguirre es un conjunto y como tal debe estudiarse. No es posible entender la lengua poética utilizada en el teatro sin ponerla en relación con los numerosos versos que plagan la narración marco de toda la miscelánea.

Conviene, sin embargo, destacar en estas conclusiones una pequeña peculiaridad del lenguaje gongorino en lo tocante a las comedias. Según he insistido en muchas de las páginas de este estudio, Calderón es la piedra angular sobre la que Aguirre construye su teatro. Este detalle determina la configuración de la lengua poética en los textos teatrales, pues, como nos enseña una vez más Aurora Egido, es

¹ *Op. cit.*, pp. 81-227.

sabido que el modelo gongorino alcanza en el teatro calderoniano cotas aún mucho más espectaculares:

Góngora fue más comedido que Calderón. Y en esto los poetas aragoneses están más cerca de la mezcla calderoniana en muchas ocasiones. Lo cual no quiere decir que imitasen a Calderón necesariamente, sino que partían de parecidas teorías, ampliando lo que en Góngora había aparecido ocasionalmente, y convirtiéndolo en un método repetitivo. Plantas que lucen como estrellas, pájaros como buques, mares como montes, ríos como sierpes y «aves de los vientos nadadoras», todo se entrecruza y mezcla. [...] Lo que Góngora empezó con tan altísimos vuelos no podían rebasarlo sino intentando acumular imágenes.²

Y es que Matías de Aguirre es un gongorino básicamente calderoniano. De él toma ese “lenguaje elevado, sonoro, persuasivo y profundamente escenográfico”³ y los esquemas métricos. El predominio de las silvas en pareados y décimas para los soliloquios, de redondillas y quintillas para los pasajes más extensos en acción y diálogos entre varios personajes, y el reiterado empleo del romance para los pasajes narrativos (generalmente en los que un personaje relata su vida anterior) siguen el modelo indiscutible de *La vida es sueño*. La única innovación es el empleo de otras estrofas como el sexteto-lira, la cuarteta asonantada o el ovillejo, presentes en las dos últimas comedias.⁴ En cualquier caso, la variada polimetría es una constante en todo el teatro desde que Lope en su *Arte Nuevo* impusiese la adecuación del metro y la estrofa a los distintos tipos de personajes que hemos ido analizando en las páginas precedentes, y a las diversas situaciones dramáticas.

Pero la presencia del modelo calderoniano va mucho más allá de la influencia en el lenguaje y la métrica. La importancia dada al sueño, los enredos de capa y espada al modo de *La dama duende* o la presencia del demonio y de la magia similar a *El mágico prodigioso* son referencias palpables en muchos de los versos de las cuatro comedias. Unas comedias que ofrecen un muestrario de subgéneros

² *Op. cit.*, p. 140.

³ Evangelina Rodríguez Cuadros, “El lenguaje dramático de Calderón” en la documentación complementaria a su edición de *La vida es sueño* para la colección Astral (Madrid, Espasa-Calpe, 2003).

⁴ Métricamente las que más se ajustan al modelo de Calderón en *La vida es sueño* es la segunda comedia: *La industria contra el peligro*. La primera comedia incluye también octavas reales y seguidillas.

diversos pero con un hibridismo notable, especialmente observable en el empleo de las mismas escenografías en contextos genéricos diferentes. Quizá sea este el mayor de los logros de Matías de Aguirre, un autor de cortos vuelos, pero muy significativo, que nos ha propiciado la contemplación del conjunto del modo nuevo español de hacer comedias más allá de los propios escenarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, A. y S. Thompson, *Los tipos del cuento folclórico: una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- Abarca de Bolea, Ana, *Vigilia y octavario* (1679), ed. de M^a de los Ángeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.
- Abás y Nicolau, Gabriel, *Narraciones de las fiestas en Zaragoza en septiembre de MDCLIX a la canonización de Santo Tomás de Villanueva*, Zaragoza, Imprenta de Miguel de Luna, 1660.
- Acebrón Ruiz, J., *Sueños y ensueños en la literatura española medieval y del siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.
- Acera, Martín (ed.), *Hechos y dichos memorables*, Madrid, Akal, 1988.
- Ador* (Num. 5). Número especial: *Las gentes en la Almunia y Comarca*, Centro de Estudios Almuniacenses, 2000.
- Aguirre del Pozo y Felizes, Matías de, *Navidad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1654.
- *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1664.
- Agustín, San, *Civitate Dei* en <http://www.sant-agostino.it/latino/cdd/index2.htm>.
- *In evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor apud* www.sant-agostino.it/latino/commento_vsg/index2.htm.
- *Regula ad servos Dei* en <http://www.sant-agostino.it/latino/regola/index.htm>.
- *Sermones* en su *Opera Omnia*, edición digital bilingüe en <http://www.augustinus.it/latino/discorsi>.

- Alcalá-Zamora, José N. (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1999.
- Alciato, Andrea, *Emblemas*, Santiago Sebatión (ed.) y prólogo de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985.
- Alemaný y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Tipología de la RABN, 1930.
- Alfonso, Pedro, *Disciplina clericalis*, ed. de María Jesús Lacarra y traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, 1980.
- Alonso, Amado, “El honor: *El castigo sin venganza*” en *Historia y crítica de la literatura española 3, Siglos de Oro: Barroco*, Bruce W. Wardropper (coord.), Barcelona, Crítica, 1983, pp. 362-367.
- Alonso, Dámaso, *Góngora y el gongorismo en Obras Completas*, Vol. VIII, Madrid, Gredos, 1984.
- “La correlación en la estructura del teatro calderoniano” en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1970, pp. 109-750.
- *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1987.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951.
- Alonso, M^a José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- Alonso Núñez, J. M., *La Historia Universal de Pompeyo Trogo: coordenadas espaciales y temporales*, Madrid, Clásicas, 1992.
- Alonso Rey, M^a Dolores, “Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles”, en Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent, *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, 2 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 185-201.

- Alvar, Manuel, *Aragón, literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976.
- Alvar, Manuel y Bernard Pottier, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1993.
- Álvarez de la Fuente, Fray Joseph, *Diccionario histórico, político-canónico y moral. IX Parte*, Madrid, Tomás Rodríguez Frías, 1733.
- Álvarez Márquez, M^a Carmen, “La biblioteca de don Antonio Juan Luis de la Cerda, VII Duque de Medinaceli, en su palacio del Puerto de Santa María (1673)” en *Historia, instituciones y documentos*, nº 15, 1988, pp. 251-390.
- Amadei-Pulice, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño en los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1990.
- André, *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1962.
- Andrés Uztarroz, Juan Francisco, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Zaragoza, Tip. De Comas hnos., 1890, (1^a impresión en Amsterdam, 1781).
- Andrés, Christian, “Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y Lope de Vega”, *AISO. Actas III* (1993), pp. 23-31.
- Anónimo, *La vida y hechos del Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispaniorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIX floruerunt Notitia*, edición facsímil, Madrid, Visor Libros, 1996, vol. 2.
- Antonucci, Fausta, “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”, en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 57-81.

- *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona, Rilce, 1995.

Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 2, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

Aranda, Juan de, *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias*, Sevilla, Juan de León, 1595.

Aranda, Maria, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanents et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995.

Árbol genealógico de los Condes de Aranda, documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. (Híjar. Signatura III-2-6).

Arce, J., "Boccaccio nella letteratura castigliana" en F. Mazzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Olschki, 1978, pp. 63-105.

Arco, Ricardo del, *La erudición aragonesa en el s. XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, CSIC, 1934.

- *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Juan Fco. Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950.

- *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo, 1924.

- *Memorias de la Universidad de Huesca*, Zaragoza, Oficina Tipográfica de Pedro Carra, 1912.

Arellano, Ignacio, "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 35-36.

- "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega" en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

- “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón” en *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (eds.), Cuenca, Festival de Almagro-Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 77-106.

-“Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro” en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero, *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.

Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, vol II, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología hispánica, 1950.

Aribau, B. Carlos (ed.), *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1850.

Ariès Philippe, *L' homme devant la mort*, París, Editions du Senil, 1977.

Aristóteles, *Aristotelis opera*, vol. 3, Academia Regia Borusica (ed.), Berolini, Georgium Reimerum, 1831.

- *De anima*, W.D. Ross (ed.), Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, 1979.

-*De somno et vigilia*, traducción inglesa de J.I. Beare en W.D. Ross et al. [eds.], *The Works of Aristotle traslated into English*, vol. 3, Oxford, Clarendon Press, 1931. Edición digitalizada del texto en Electronic Text Center of University of Virginia Library: <http://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/AriSlee.html>

-*Física*, ed. de Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995.

Armisen, Antonio, “La antítesis” en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982, pp. 147-262.

- Arnaud, Emile, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas” en *Criticón* (14), 1981, pp.5-42.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Arteaga, Joaquín, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14. 698).
- Artemidoro de Éfeso o de Daldis, *Onirocrítico o Interpretación de los sueños*, ed. de Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 1989.
- Asensio, Eugenio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente” en *Estudios portugueses*, París, Fundação Caloste Gulbenkian, 1974, pp. 25-36.
- Aubenque, P., *La prudencia en Aristóteles*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Ausonius, Decimus Magnus, *Opera omnia*, Londres, J. Valpy, 1823.
- *Ausonius. Vol. II*, Michigan, Bibliolife-LLC, 2009.
- *Obras*, 2 vols., Manuel Alvar Ezquerro (ed.), Madrid, Gredos, 1990.
- Avalle Arce, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974.
- Bacon, Francis, *Works of Francis Bacon. Part 4*, London, Kessinger, 2003.
- Balaguer, Federico, “Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca” en *Argensola*, nº 36 (1958), pp. 317-328.
- Baranda, Nieves, “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, en *Castilla: Estudios de literatura*, II (1986), pp. 9-36.
- Baronio, Mauro, *Discorsi sacri e morali*, Bologna, Giacomo Monti, 1675.
- Barrios García (ed.), Ángel, *Becerro de visitaciones de casa y heredades*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981.

Barroso Castro, José y Joaquín Sánchez Bustos, “Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro”, en García Marín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro*, Vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

Batavo, Lugd., *Historie Augustae scriptores sex*, ex officina Hackiana, 1671.

- *Historiae Augustae scriptores latini minores pars tertia*, ex officina Ionnis Maire, 1632.

Becani, Ioannis Goropius, *Hermathena*, Antverpiae, Christophori Plantini, 1580.

- *Hieroglyphica*, Antverpiae, Christophori Plantini, 1580.

Bellengard, Etienne, *Sententiarum volumen absolutissimum*, a Stephano Bellengardo Lemovico, Lugduni, Ioannes Tornaesius, 1559.

Beltrán Villagrasa, Pío, “Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición” en su *Obra completa. Vol. II: Numismática de la Edad Media y de los Reyes Católicos*, Zaragoza, Departamento de Prehistoria y Arqueología, 1972, pp. 397-464.

Benzoni, Gino, *Gli affani della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Berella Miró, José María, *Instrumento público de confirmación y renovación de estatutos y privilegios y libertades, 1646*, en *Fichero histórico de la Villa de Trochón* en la web creada por Ángel Gimeno Monforte, www.trochon.info.

Bergman, Hannah E. y Szilvia E. Szmuk, *A Catalogue of Comedias Seltas in the New York Public Library*, Nueva York, Grant & Cutler Ltd, 1980.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Biblia, Antiguo Testamento, Madrid, Editorial Miñón, 1971.

La Biblia, Madrid, Editorial Miñón, 1971.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1976.
<http://www.vatican.va/archive/bible/nova-vulgata/documents/nova-vulgata-nt-evangmatthaeum-It.html>.

Biblioteca dramática española en que constan todas las piezas que se han escrito hasta ahora en castellano, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.736).

Biblioteca Virtual de Derecho Civil Aragonés: www.derechoaragones.es.

Blanco Gómez, Antonio, *Alegación en Fuero y Derecho. Por el ilustrísimo Señor Conde de Contamina, y por Don Antonio Pérez Pomar [...], Sobre la sucesión de la varonías de Sigues, Xavierre y Rasal*, Zaragoza, 1655 apud *Biblioteca Virtual de Derecho Civil Aragonés*: www.derechoaragones.es.

Blanco, Emilio, “Del valor al crédito: conceptos económicos en Gracián” en *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Sebastian Neumeister (ed.), Berlín, Edition Tranvía, 2010, pp. 147-172.

Blanco, Mercedes, “De la tragedia a la comedia trágica”, en *Teatro español del Siglo de Oro, Studia Hispanica*, 7, 1998, pp. 38-60.

Blasco, Javier, “El jardín mágico” en *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 223-243.

Blecua, Alberto, “El dilema en *La vida es sueño*” en *Lecciones calderonianas*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 11-32.

- *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Blecua, José Manuel, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980.

- “Poesías de Martín Miguel Navarro” en *Archivo de Filología Aragonesa*, I, pp. 217-317.

- Boccaccio, *Decameron*, ed. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1998.
- Bondía, Ambrosio, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, José Enrique Laplana (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
- Bonet Correa, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- “La arquitectura efímera del Barroco en España” en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de Conferencias. Roma, mayo-junio 2003*, Fernando Checa Cremades (dir.), Madrid, ELECÉ, 2004, pp. 19-42.
- Bonet, Juan Pablo, *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos*, ed. de Jacobo Orellana y Lorenzo Gascón, Madrid, Francisco Beltrán, 1930.
- Bouquin, Carolo, *Solis Aquinatis Splendores circa Sacrosanctum Eucharistiae Mysterium, aliquae Christianae Religionis Arcana. Commentaris in prosam, seu canticum D. Thomae Doctoris Angelici [...]*, Lugduni, Francisci Barbier, 1677.
- Bouza, Fernando, *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abadía Editores, 2003.
- Bravo-Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- Caballé, Anna, *Una breve historia de la misoginia. Antología crítica*, Barcelona, Lumen, 2006.
- Cabrera de Córdoba, Luis, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de Martín Alegría, 1857.
- Cacho Casal, Rodrigo, “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro” en *Criticón*, nº 100 (2007), pp. 9-26.
- Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Calderón de la Barca, *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.

- *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

- *El gran teatro del mundo*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.

- *El gran teatro del mundo*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2001.

- *La inmunidad del sagrado*, ed. de J.M. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín, Kassel, Reichenberger, 1997, edición digital en Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

- *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardroper, Madrid, Cátedra, 1985.

- *Mejor está que estaba* (1652), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013 en www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-mejor-esta-que-estaba.

- *El nuevo hospicio de pobres*, Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Reichenberger, 1995.

- *Primera Parte de comedias de Calderón*, Madrid, viuda de Juan Sánchez a costa de Gabriel León, 1640.

- *Teatro escogido de don Pedro Calderón de la Barca*, edición de la Real Academia Española, Tomo I, Madrid, Rivadeneyra, 1868.

- *La vida es sueño*, ed. de José M^a Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

Cancelliere, Enrica, “Calderón y el teatro de corte”, *Hispanismo. Calderón de la Barca*, archivo pdf: <http://roma.cervantes.es/Cultura/pdf/Calderon.pdf>.

- Canellas López, Jesús, *Historiografía de Zaragoza*, Zaragoza, IFC, 1977.
- Cantera Ortiz, Jesús, *Diccionario Akal del Refranero latino*, Madrid, Akal, 2005.
- Cañas Murillo, Jesús, “Corte y academias literarias en la España de Felipe IV” en *AEF*, vol. XXXV, 2012, pp. 5-26.
- Cappelletti, J., *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, México, FCE, 1989.
- Cardano, Gerolamo, *El libro de los sueños*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1999.
- *De rerum varietate*, Basileae, Henrichum Petri, 1557.
- Carena, C., *San Agustín. Moral y ascetismo cristiano*, Roma, Ciudad Nueva, 2001.
- Caro Baroja, Julio, “Magia y escenografía”, en *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 11-24.
- Caro y Cejudo, Jerónimo Martín, *Refranes y modos de hablar castellanos, con los latinos que les corresponden*, Madrid, Imprenta Real, 1792 (reimpresión de la obra de 1675).
- Carreira, Antonio y Jesús Antonio Cid (ed.s.), *La vida y hechos del Estebanillo González*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Carreño, Antonio, “Introducción” a *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Carvajal, Mariana de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1663; edición moderna de Antonella Prato con prólogo de Maria Grazia Profeti, Milano, Franco Angeli, 1988.
- Casas, Fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, Vidal Abril Castelló et al. (eds.), Madrid, Alianza, 1992.
- Casiodoro, Magno Aurelio, *Opera Omnia*, Venetiis, Antonii Groppi, 1729.
- Castán y Alegre, Miguel Ángel, “La baronía de Sigües” en *Hidalguía*, 297 (2003), pp. 257-274.

- Castillo de Solórzano, Alonso, *Tardes entretenidas o Fiestas del jardín*, ed. de Patricia Campana, Barcelona, Ed. Montesinos, 1992.
- Castillo Martínez, Cristina, “Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad, 2011.
- Castrillo Hernández, Gonzalo, “Estudio sobre don Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 4 (1950), pp. 1-64.
- Castro y Calvo, José María, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1937.
- Castro, Americo, “Observaciones acerca del concepto del honor”, *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 1-50.
- Catalá Sanz, Jorge Antonio y Juan José Boigues Palomares, *La biblioteca del primer Marqués de Dos Aguas, 1707*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992.
- Catálogo de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer*: www.victorbalaguer.cat
- Catálogo de una colección de comedias*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 21.418/1).
- Catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español*:
<http://www.mcu.es/patrimoniobibliografico/cargarFiltroPatrimonioBibliografico.do?cache=init&layout=catBibliografico&language=es>
- Catálogo general de comedias desde el siglo XV a la segunda mitad del siglo XIX*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 162).
- Catelli, Laura, “Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”, *Arenal*, 18 (julio-diciembre 2011), pp. 409-432.

- Cayuela, Anne, “*Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad” en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo I, Madrid, Castalia, 2000, disponible en formato digital en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih>.
- Cejador y Frauca, Julio, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, ed. de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell, Barcelona, Serbal, 2008.
- *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Gredos, 1932.
- Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico: <http://www.cebilbilitanos.com/autores/aguirre.htm>.
- Cerezo Rubio, Ubaldo, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral- Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música, 1994.
- Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Alianza, 1997.
- *La Galatea*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico para el IV centenario, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1969.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

- *Viaje del Parnaso*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05819517588047595332268/index.htm>.

Chauchadis, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Checa Beltrán, José María, “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica” en *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 383-393.

Chevalier, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

- *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* Madrid, Gredos, 1975.

- *Cuentos folclóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

Cicerón, *De natura deorum*, edición digital en latín <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/nd.shtml>.

Cilveti, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.

Ciocchini, Héctor, *Góngora y la tradición de los emblemas. Homenaje al 150 aniversario de la Revolución de Mayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.

Clemente, Aurelio Prudencio, *Obras* en Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi: www.larramendi.es/Poligrafos/marco_aurelio_prudencio_clemente.htm.

Coe, A. M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore-London-París, Johns Hopkin Press- Oxford University Press- Belles Letres, 1935.

- Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del Hábito de San Juan*, Tomo VI, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1777.
- Coll y Vehí, José, *Los refranes del Quijote*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1874.
- Collingwood, R.G., *Idea de la naturaleza*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Comite, Natal, *Mythologiae sive explicationis fabularum*, Lugduni, suptibus Petri Landri, 1602.
- Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez, “Ravasio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica” en *Revista electrónica de estudios filológicos* (www.tonosdigital.com), IV (noviembre de 2002).
- Conti, Natale, *Mitología*, introducción, traducción y notas María Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006. Ed. digital:
[http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/monografias/natale_conti_mitologia/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/monografias/natale_conti_mitologia/(ver)/1).
- Copia de Sumas del Condado de la Universidad comenzados el 1º de junio de 1664*, Archivo Provincial de Huesca, Universidad Sertoriana, signatura 27/17.
- Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1985.
- Corpus diacrónico del español (CORDE)*, R.A.E. en <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Corral, Gabriel del, *Cintia de Aranjuez* (1628), ed. de Joaquín de Entrambasguas, Madrid, CSIC, 1945.
- Correas Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales, 1627*, texto anotado por Luois Combet, Bordeaux, Féret Fils, 1967.

- Cortes Albacar, Martín, *Breve compendio de la esfera y del arte de la navegación* (1551), reproducción facsímil, Valladolid, Maxtor, 2003.
- *Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar*, Juan Ramón Cartiázo Ruiz (ed.), Salamanca, CILUS, 1999.
- Cortijo Ocaña, Adelaida, “La burla barroca: El entremés *El rollo* de Luis de Belmonte Bermúdez”, *eHumanista*, Volumen 5 (2005), pp. 142-186.
- Cossío, José M^a, *Fábulas mitológicas en España II*, Madrid, Istmo, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, Carmen Bravo Villasante (ed.), Madrid, Fundación Universitaria, 1978.
- *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.
- *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Crisóstomo, San Juan, *Homilias exegéticas del evangelio de san Juan*, Sevilla Apostolado Mariano, 1991.
- Cruikshank, D. W., “Introducción” a *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1989.
- Cruikshank, D.W. y J. E. Varey (eds.), *Primera Parte de comedias de Calderón. Madrid, 1636*, London, Gregg-Tamesis Books, 1973.
- Cruz, San Juan de la, *Poesía*, Domingo Yndráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.
- Cuartero Sancho, M^a Pilar, “Las colecciones de *Adagia* en la literatura latina del Renacimiento” en *Humanismo y pervivencia...*, *ibid.*, pp.1585-1590; “Mágica aportación al relato breve de los siglos XVI-XVII” en *Tropelías*, 15-17 (2004-2006), pp. 563-564.
- “Las colecciones de Luis Escobar y Juan González de la Torre en la tradición clásica, medieval y humanística de las colecciones de enigmas” en *Criticón*, 56 (1992), pp. 53-7.

- “Las colecciones de *Problemas* en el Siglo de Oro” en *Bulletin Hispanique*, Vol. 92, 1 (1990), pp. 213-235.

- “Las colecciones de *Sententiae* en la literatura latina del Renacimiento” en José María Maestre, L. Charlo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, IEH- Ediciones Laberinto-CSIC, 2002, pp. 1571-1584.

Cuatrecasas, Alfonso, *Vida de los doce Césares*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

Cubillo Paniagua, Ruth, *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las “Navidades de Madrid y Noches Entretenidas” de Mariana de Carvajal*, tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por M^a José Vega Ramos, Barcelona, 2002.

D.A.: Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, Madrid, edición facsímil, 1964.

- *Diccionario de Autoridades*, ed. de 1729 en <http://buscon.rae.es/>.

DCE: Corominas, J. y J. A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid, Gredos, 1980-1985.

DCSO: Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dir.), Madrid, Castalia, 2002.

Deformeaux, Marcellin, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco-Libros, 1992.

Déodat-Kessedjian Lemso, Marie-Françoise, “Espacio, personaje y acción. La funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 191-208.

- Diago, Manuel V., “La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI”, *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 51-70.
- Díaz, Joaquín y Maxime Chevalier, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1983.
- Dicastillo, Miguel de, *Aula de Dios. Cartuxa Real de Zaragoza. (Zaragoza, Diego Dormer, 1637)*, estudio preliminar de Aurora Egido, reproducción facsímil, Zaragoza, Pórtico, 1978.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008, consultable también en la base de datos del proyecto *CATCOM* del grupo de investigación *DICAT* dirigido por Teresa Ferrer Valls en <http://dicat.uv.es>
- Diccionario de la lengua española*, 21ª Edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Diccionario filológico de literatura española. Edad Media, “Vida de San Alejo”*, José Manuel Lucía y Carlos Albar (coord.), Madrid, Castalia, 2002, pp. 1000-1003.
- Díez Borque, José María, “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro” en *Semiología del teatro*, Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), Barcelona, Planeta, pp. 50-92.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Menéndez Pelayo. Sevilla, octubre 1995*, Barcelona, Serbal, 1986.
- Díez-Canedo, E., “Fortuna española de un verso italiano”, *RFE*, 3(1916), pp. 168-170.

- Dolfi, Laura, “El teatro de Góngora: imágenes y enigmas” en *Criticón*, 187-188-189 (2003), pp. 277-286.
- Domínguez, César, «“Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo”. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 3, 1998, pp. 315-335.
- Echandi Ercila, Santiago, “Filosofías del jardín y sabidurías en el jardín” en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 149-168.
- Egido, Aurora, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII” en *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.
- “Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón” en *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca*, José Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 103-129.
 - “La arquitectura efímera del Barroco en España” en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de Conferencias. Roma, mayo-junio 2003*, Fernando Checa Cremades (dir.), Madrid, ELECÉ, 2004, pp. 30-31.
 - *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
 - *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.
 - *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1987.
 - “La Dama Boba aprende a leer” en *Philologica. Homenaje a Ricardo Senabre*, 1996, pp. 193-208.
 - “De las academias a la Academia” en *The Fairest Flower*, Florencia, Presso l’Accademici, 1985.

- “*De laudo vitandi*. Gallos aúlicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón*, I (1984), pp. 609-648.
- “Don Quijote, enfermo de amores”, *Los rostros de Don Quijote. IV Centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.
- “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*” en su libro *El gran teatro de Calderón. Personajes, tema, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 87-196.
- *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Zaragoza, IFC, 1979.
- “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco” en *Edad de Oro*, VI (1988), pp. 79- 113.
- “Introducción” a *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989.
- “Introducción” a las *Rimas* de Juan de Moncayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- “Una introducción a la poesía y a las academias literarias del XVII” en *Estudios Humanísticos de Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.
- “Literatura efímera: Oralidad y escritura en los Certámenes y Academias de los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 69-78.
- “La literatura en Aragón de los orígenes a finales del XVIII” en Manuel Alvar (dir.), *Enciclopedia temática de Aragón, Capítulo V*, Zaragoza, Moncayo, 1988.
- “Mitografía e historia literaria. La *Agudeza* de Gracián ante el panteón clásico” en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanem. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), München, Whilhem Fink, 2008, pp. 93-11.

- “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX (1980), pp. 159-171.
- “La Nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián” en *Archivo de Filología Aragonesa*, LIV-LV (1998), pp. 9-41.
- “Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa” en VV.AA., *Estudios sobre el siglo de oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 209-227.
- “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 noviembre de 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-226.
- “El *Persiles* y El *Criticón* o lo que va de Amor a Roma”, *Gracián, L'Europa, L'Italia, Congreso Internacional (Nápoles 14-15 diciembre 2001)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2003.
- *La poesía aragonesa del siglo XVII. Raíces culteranas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia” en *Bulletin hispanique*, N° 1-2 (1986), pp. 93-120.
- “Presentación” a Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007.
- “*Retratos de los Reyes de Aragón*” y otros poemas de Academia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- “El silencio de los perros y otros silencios ejemplares” en *Voz y letra: Revista de literatura*, N° 1 (1995), pp. 5-24.
- “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”, *Cuadernos de teatro clásico*, 2 (1988), pp. 37-54.

- “La Universidad de amor y *La dama boba*” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, Santander, 1978, pp. 351-371.

- “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»” en *Homenaje a Quevedo*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Universidad, 1982, pp. 213-232.

- “La varietà nell’*Agudeza* di Baltasar Gracián” en Hidalgo-Serna, Emilio *et al.*, *Baltasar Gracián. Dal Barocco al postmoderno*. Seminario del Centro Internazionale Studi di Estetica (Palermo, 10 y 11 de octubre de 1986), *Aesthetica pre-print* [Palermo], 18 (diciembre 1987), pp. 25-39; trad. española en *Syntaxis*, 16-17 (1988), pp. 49-61.

- “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-186.

- “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro” en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB, 2004, pp. 151-192.

Egido, Aurora, y José Enrique Laplana (eds.), *Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Actas del Congreso realizado en Huesca y Barbastro (18, 19 y 20 de noviembre de 2009)*, Huesca, Revista ARGENSOLA, número monográfico, 119, 2009.

Egido, Aurora y Luis Sánchez Laílla, “Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro” en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, DGA, 1996.

Eiroa, Sofia y Jorge A., “La Antigüedad clásica en el teatro del Siglo de Oro: Rojas Zorrilla”, en *Congreso Internacional "Imágenes" , La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. Logroño, 22-24 de octubre de 2007*, M^a Josefa Castillo Pascual (coord.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 57-68.

El entretenimiento repartido en catorze noches, desde la víspera de Navidad hasta la del día de Reyes, Zaragoza, Pascual Bueno, 1701.

El Romancero Viejo, ed. de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1987.

Enciclopedia católica en <http://ec.aciprensa.com/>.

Erasmus de Rotterdam, *Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos para edificación de buenos [sic] costumbres están por diuersos autores escritas*, Lisboa, Germão Galharde, 1554.

Escrivá, Francisco, *Discursos de los estados de las obligaciones particulares del estado, y officios según las quales ha de ser cada uno particularmente juzgado*, Valencia, Juan Chrysostomo Garriz, 1613.

Eslava, Antonio, *Noches de invierno*, Julia Barela (ed.), Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Gobierno de Navarra, 1986.

Étienvre, Jean-Pierre, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987.

Eutropio, *Breviarium ab urbe condita*, París, Arsenal, traducido por Juan Fernández de Heredia (1377-1379), reproducción del ms. 8324 publicado por Juan Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.

Evia, Jacinto de, *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años*, Madrid, Nicolas de Xamanes, 1676 en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03691736455725784232268/p0000010.htm> Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000.

Evorense, Andrea, *Sententiae et exempla et probatissimis scriptoribus collecta, et per locos comunes digesta per Andream Eborensem*, Brixiae, Bartholomeum Fontanam, 1612.

Fabio Quintiniano M., *Institutionis oratorie* Tomos 1-5, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.

- Faci, Fray Roque Alberto, *Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santísima*, Zaragoza, 1739 y 1750, reimpresión en facsímil de las ediciones raras de Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979.
- Fajardo, Juan Isidro, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.706).
- Faliu-Lacourt, Christiane, “Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 49-61.
- Fantoni y Benedí, Rafael de, “Títulos y grandezas de España concedidos al estamento militar por Carlos II (1665-1700)”, *Emblemata*, 13 (2007), pp. 257-270.
- Feijoo, *Obras completas*, José Miguel Caso González y Silverio Cerra Suárez (eds.), Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981.
- Teatro crítico universal I*, Oviedo, Instituto Feijoo, 1998. Texto completo en <http://www.filosofia.org/bjf/bjft310.htm#t310pt28>.
- Fernández Nieto, Manuel, “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas” en *Criticón*, 30 (1985), pp. 151-168.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España durante el siglo XVII, y de autores que las escribieron*, manuscrito s. XVIII.
- Fernández Garrido, M^a Regla y Miguel Ángel Vinagre Lobo, “La terminología griega para ‘sueño’ y ‘soñar’”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, Vol. 13, 2003, pp. 69-104.
- Fernández Gasalla, Leopoldo, “Las obras de Guido de Reni en la colección del Arzobispo de Santiago don Pedro Carillo (1656-1667)” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58 (1992), p. 431-435.
- Fernández Nieto, M., “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas” en *Criticón*, 30 (1985), pp. 151-168.

- Fernández Pérez, Gregorio, *Historia de la Iglesia y Obispos de Pamplona, Real y Eclesiástica del Reino de Navarra*, Tomo III, Madrid, Repullés, 1820.
- Ferrer Maldonado, Lorenzo, *Imagen del mundo sobre la esfera*, Alcalá, Juan Gracia y Antonio Duplaste, 1626.
- Ferrer Valls, M^a Teresa, *Nobleza e espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, UNED, Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia, 1993.
- Fineo, Oronce, *De solaribus horologiis et quadrantibus, libri quatuor*, París, Guillaume Cavellat, 1560.
- Flasche, Hans, “Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón” en *Über Calderon*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 636-644.
- Fondos de la casa de Híjar*, en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [signatura II-61-53].
- Frenk, Magrit, *Corpus de la antigua lírica popular histórica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- Frías, Damasio de, *Diálogo de la discreción en Diálogos de diferentes materias inéditas hasta ahora*, Madrid, 1929.
- Froldi, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.
- “La tradición trágica española y los tratadistas del XVIII”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 133-154.
- Galar, Eva, “El género palatino en dos comedias de Tirso: *El pretendiente al revés del enemigo* y *El primer consejo*” en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio del Poyo, Pontevedra, 4-6 junio de 2003*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 35-52.

- Galiano, Manuel F., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, Sociedad española de estudios clásicos, 1961.
- Gallán, Doctor Diego Gerónimo, *Alegación en fuero y derecho por ... Don Pedro Pablo Ximenez de Urrea Zapata Fernandez de Heredia ... y el Ilustrissimo [sic] Señor Marques de Cañizar*, Madrid, Joseph Fernandez de Buendia, 1661 en Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza [signatura L. 3077].
- Gallardo y Blanco, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vol., Madrid, 1863-1889. Reimpresión de 1968.
- Galucio Saloense, Juan Pablo, *Teatro y descripción del mundo y del tiempo*, edición traducida del latín, ampliada y comentada por Miguel Pérez, Granada, Sebastián Muñoz, 1614.
- García de Enterría, María Cruz, “Hagiografía popular y comedias de santos” en *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 71-82.
- *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- García de Enterría, M^a Cruz, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Agustín Redondo, *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9, 10 de junio de 1995)*, Alcalá de Henares-París, Universidad de Alcalá de Henares-Publications del la Sorbonne, 1996.
- García de la Huerta, Vicente, *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespagnol*, Madrid, 1785.
- García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español. Almagro, 20-23 de septiembre de 1983*, Madrid, Taurus, 1985.
- García Mahiques, Rafael, “La aurea mediocritas en la emblemática hispánica” en Víctor Manuel Mínguez Cornelles (coord.), *Del libro de emblemas a la*

ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 1999, 2 vols., Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 727-748.

García Valverde, José Manuel, “El galenismo crítico de Girolamo Cardano: Análisis de la presencia de Galeno en el *De immortalitate animorum*” en *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* vol. LIX, nº 1 (2007), pp. 35-64.

Gari Lacruz, Ángel, “Variedad de competencias en el delito de Brujería en Aragón (1600-1650)”, *Argensola*, 85 (1978), pp. 191-211.

Garrote Pérez, F., *La naturaleza en el pensamiento de Cervantes*, Salamanca, Universidad, 1979.

Garzoni da Bagnacavallo, Tomaso, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venecia, Tomasso Bagliani, 1610.

Gelio, Aulo, *Noches áticas*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y compañía, 1893.

Giorgi, Rosa, *Santos*, Milán, Electra 2002.

Gómez de Baquero (Andrenio), Eduardo, *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

Gómez Raxo, Juan Bautista, *Alegación en fuero y derecho en defensa propia de los DD.[...]*, Zaragoza, Agustín Verges, 1664.

- *Información jurídica y foral de los señores doctores Don Iuan Bautista Gomez Raxo, Don Francisco Zepera y Don Ivan Iosef Bolea, Lugartenientes Extraordinarios de la Corte del Ilustrissimo señor Iusticia de Aragon contra la denunciacion que se les ha dado por el excelentissimo señor Don Pedro Pabro Ximenez de Urrea Zapata Fernandez de Heredia, conde de Aranda[...]*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanja y Lamarca, 1664.

- Gómez Sacristán, M. M^a, *Enigmas y jeroglíficos del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols.).
- Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gómez Urdañez, Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Tomo I, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.
- Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Turner, 2000.
 - *Poesías*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Turner, 2000.
 - *Poesía selecta*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.
 - *Romances*, Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
 - *Soledades*, John Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
 - *Soledades*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia, 1994.
 - *Soledades*, Pepe Sarno, Inotia y Reyes Cano, Juan Mora, Cátedra, 2006.
- González Cañal, Rafael y Ubaldo Cerezo Rubio, *Catálogo de comedias sueltas del fondo de Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- González de Amezúa, Agustín, *Formación y elementos de la "novela cortesana"* en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, Vol. I, pp, 194-279.
- *Lope de Vega en sus cartas. Epistolario de Lope de Vega*, tomo II, Madrid, Escelicer, 1940.
 - "Las polémicas literarias sobre el *Para todos*" en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II (1951), pp. 436-437.

- González de Salas, Jusepe, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Kassel, Reichenberger, 2003.
- González Hernández, Vicente, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.
- González Ramírez, David, “La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida” en *Analecta malacitana*, 2 (2011), pp. 517-528.
- González Sanz, Carlos, *Catálogo tipológico de cuentos folclóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996.
- Goropius Becani, Ioannis, *Hieroglyphica*, Antverpiae, Christophori Plantini, 1580.
-*Hermathena*, Antverpiae, Christophori Plantini, 1580.
- Gracián, *Obras completas*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Gran Enciclopedia aragonesa*, Zaragoza, Urusaragon, 1980. También accesible en red: <http://www.encyclopedia-aragonesa.com>.
- Granada, Luis de, *Silva locorum qui frequenter in concionibus occurrere solet...*, París, A. Perier, 1586.
- Granja, Agustín de la, “Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 259-312.
- Guevara, Fray Luis de, *Relox de príncipes*, ed. Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor, 1994.
- Hansen, Hans, “Matías de Aguirre und seine *Navidad de Zaragoza*” en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLIX (1929), pp. 50-70.
- Hechos y dichos memorables*, ed. de Martín Acera, Madrid, Akal, 1988.

Hermenegildo, Alfredo “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, *Incipit*, 11, 1991, pp. 132-145.

- “Estudio de la tragedia y sus elementos según la preceptiva renacentista española” en *La tragedia en el Renacimiento Español*, Barcelona, Planeta, 1973.

Hernández Araico, Susana, “Gracioso” en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro (DCSO)*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), Madrid, Castalia, 2002.

Hernández Esteban, María, “Introducción” al *Decameron* de Bocaccio, Madrid, Cátedra, 1998.

Hernández de Velasco, Gregorio, *La Eneida de Virgilio traducida en octava rima y verso castellano*, Zaragoza, Hnos. de Robles, 1586.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

- *Comentarios a Garcilaso*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Cátedra, 1972.

- *Sonetos*, Ramón García González (ed.) para Cervantes virtual <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383820899248626534802/p0000001.htm>.

- *Poesías*, M^a Teresa Tuestes (ed.), Barcelona, Planeta, 1986.

Herrero García, M., *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930.

Hibernia, Tomás de, *Manipulus florum*, en Proyecto digital *Manipulus florum*, <http://info.wlu.ca/~wwhist/faculty/cnighman/MFfontes/DiucieAS.pdf>

Horacio, *Las poesías de Horacio*, Javier de Burgos (ed. y traducción), Madrid, Imprenta Collado, 1823.

Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

- Huerta Calvo, Javier, “Disfraz”, en *DCSO*, Frank P. Casa *et.al.* (dirs.), Madrid, Castalia, 2002.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.
- Isidoro, San, *De natura rerum*, ed. de Antonio Laborda, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1996.
- Jauralde, Pablo, *Manual de investigación literaria*, Madrid, Gredos, 1981.
- Jerónimo, San, *Biblia vulgata de San Jerónimo*, en la versión digital *Jerome’s Latin Vulgate*:
http://www.stnicholasowen.co.uk/bibles_net/vulgate/B70C008.htm.
- Jiménez Catalán, Manuel, *Tipografía zaragozana del siglo XVII*, Madrid, 1925.
- Jones, J. O., “Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive” en *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 32-39.
- José Prades, J. de, *Teoría sobre los personajes de la «Comedia Nueva» en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- Keniston, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963.
- Kowzan, Tadeus, *Littérature et spectacle*, Varsovia, PWN Éditions scientifiques de Pologne, 1975.
- La Barrera y Leirado, Cayetano, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

- Labaña, Juan Bautista, *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, PRAMES-IFC, 2006.
- Labarga García, Fermín, “Mons. García Lahiguera y la revitalización de la Santa Escuela de Cristo” en Josep-Ignasi Saranyana *et. al.* (eds.) *24 Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2004, pp. 455-466.
- Langé, Christine, *La inmigración francesa en Aragón: siglo XVI y primera mitad del XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1988.
- “Góngora y Cervantes” en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971.
- Laplana, José Enrique, “Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro” en A. Redondo (ed.), *La peur de la morte en Espagne au Siècle d’Or*, Paris, Publications della Sorbonne, 1993, 1993, pp. 81-98.
- (coord.), *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso En torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
 - *Edición y estudio de la obra literaria de Ambrosio Bondía, Tomo V*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española, edición en microficha, 1992.
 - “Introducción” a la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
 - “Introducción” a *Obra no dramática* de Pérez de Montalbán, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

- “Jardines y casas de recreo en la prosa novelística aragonesa del XVII”, en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 169-186.

- “Las sibilas en el Parnaso” en su introducción a la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio Bondía, pp. CLXVII-CLXXX.

Lara Garrido, José, “El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco” en *La cultura del Barroco. Los jardines: Arquitectura y simbolismo. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 187-226.

Laspéras, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Montpellier, Publications de la Recherche, 1987.

Lasso de la Vega, Ángel, *Autores aragoneses del teatro antiguo español*, Zaragoza, Librería General (La Cadiera, XXXVI), 1951.

Lastanosa, Juan Vicencio, “Monedas y medallas de Juan Vicencio Lastanosa” en la página web del Proyecto Lastanosa: <http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=1&tipocontenido=36&tipo=4&elemento=62>.

Latassa, Félix de, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1641 hasta 1680*, Pamplona, Oficina de Joaquín Domingo, 1799.

- *Memorias literarias de Aragón*, III vol. manuscritos.

Latorre Ciria, José Manuel, “La ciudad en los siglos XVI y XVII: estancamiento y comarcalización” en Laliena Corbera, Carlos (coord.), *Huesca. Historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1990.

Leavitt, Sturgis E., “The gracioso takes the audience into his confidence”, *Bulletin of the Comediantes*, VII (1975), pp. 27-29.

- Ledda, Giuseppina, “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII” en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 201-212
- Ledda, P., *Repertorio delle relaciones de comedias esistenti nell’ antico fondo spagnolo della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Cagliari, 1980.
- Ledesma, Alonso de, *Juegos de Noche Buena moralizadas a la vida de Cristo*, Madrid, Alonso Martín, 1611.
- Leguina Vidal, Enrique de, *La espada española*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1914.
- Lerma Pueyo, José Angel, *Alfonso I el Batallador rey de Aragón y Pamplona (1104-1134)*, Somonte-Gijón, Trea, 2008.
- Lewis, C. S., *La imagen del mundo (introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- Lira, Nicolás de, *Homilias exegéticas del evangelio de san Juan*, Sevilla, Apostolado Mariano, 1991.
- Lobato, María Luisa, “Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro” en *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170.
- López, Fray Juan, *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su orden de Predicadores*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613.
- López Poza, Sagrario, “Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro” en S. López Poza y N. Pena (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 213-222

- López Poza, Sagrario y Nieves Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.
- López de Sédano, Juan Joseph, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
- López de Yanguas, Hernán, *Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia (1549)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1953.
- Lorenzo Vélez, Antonio, *Cuentos anticlericales de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1997
- Macrobio, *Oeuvres completes*, JJ. Dubochet et al. (eds.), París, Garnier Frères Librairie, 1850.
- Madrigal, José Ángel, “Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI”, *Revista de literatura*, 47 (1985), pp. 65-90.
- Madroñal, Abraham, *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Maiso González, Jesús, *La peste aragonesa de 1648 a 1654*, Zaragoza, Dpto. de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza, 1982.
- Manero Sorolla, M^a Pilar, “«Sin que me pongan miedo el hielo y el fuego» (*Galatea*, Libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), pp. 91-116.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Marcial, *Epigramas*, traducción al español y edición de José Guillén revisado por Fidel Argudo, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003. Edición digital en <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2314>. También el texto latino en

http://portal.aragob.es/pls/portal30/docs/FOLDER/CA_CT/FD_CT_DOCUMENTACION/FD_CT_CONMEMORACIONES/FD_CT_MARCIAL/obra.html.

Marín, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto-México D.F., University of Toronto Press-Ediciones de Andrea, 1958.

Marín, M^a Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix*” en *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-99.

Márquez de Medina, Marcos, *El arte explicado y gramático perfecto*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787.

Martínez Kleiser, *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Hernando, 1978.

Martínez, María José, “La venta y sus representaciones” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 359-379.

Mata López, Elena, “Sobre el narrador en el teatro” en *El personaje teatral. Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del teatro. Vigo, 7-8 mayo de 1998*, Jesús G. Maestro (ed.), Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1998. pp. 193-211.

Matas Caballero, Juan, “Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora” en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José M^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 167-188.

Mateos Royo, José Antonio, “Pensamiento mercantilista y circulación monetaria del reino de Aragón durante el siglo XVII”, *BROCAR* 28 (2004), pp. 167-194.

Maureen Mahood, Molly, *Poetry and Humanism*, Nueva York, W.W. Norton, 1970.

Maydeu, Javier Aparicio, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, Religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam- Nueva York, Editions Rodopi, 1999.

- Menéndez Peláez, Jesús, *Los jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- Menéndez Pelayo, M., *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961.
- Menéndez Pidal y Elisa Bernis, *Antología de cuentos de la Literatura Universal*, Michigan, Universidad, 1953.
- Menjón Ruiz, Marisancho, *El Ebro desbordado. Una historia de las crecidas del río en Zaragoza*, Zaragoza, Gráficas Jalón, 2011.
- Messori, Vittorio, *El gran milagro*, Barcelona, Planeta, 1999.
- Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- Micón, José, *Diario y juicio del grande cometa que nuevamente nos ha aparecido hacia occidente*, ed. de Sara Dolores de Castro, Salamanca, CILUS, 2000.
- Minsheu, John, *Vocabularium Hospanicum Latinum et Anglicum copissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologis [...]*, Londres, Joannum Browne, 1617.
- Mirami, Rafael, *Compendiosa introduzione alla prima parte della Specularia, Cio'e della Scienza de gli Specchi : opera nova, nella quale breuemente, e con facil modo si discorre intorno a gli Specchi e si rende la cagione ...*, Ferrara, Francesco Rossi, & Paolo Tortorino, 1582.
- Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, ed. de Joaquín Casaldueiro, Madrid, Cátedra, 1978.
- *Cigarrales de Toledo*, Pilar Palomo e Isabel Prieto (eds.), Madrid, Turner, 1994.
 - *Obras completas. Cigarrales de Toledo*, ed. de M^a Pilar Palomo e Isabel Prieto Palomo, Madrid, Turner, 1994.
 - *La venganza de Tamar*, Allan Paterson (ed.), Cambridge, University Press, 1969.

- Molinaeo, Carolo, *De monetis et re numeraria varii*, Coloniae, Ioanmen Gymnicum, 1591.
- Moll, Jaime, *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco/Libros, 1994.
- “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX (1979), pp. 59-107.
 - “Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias”, en *Segismundo*, XXIII-XXIV, (1976), pp. 143-167.
- Moncayo, Juan de, *Rimas*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Monreal y Tejada, Luis, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- Montaner, Alberto, *Prontuario de bibliografía. pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999.
- Montemayor, Jorge de, *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.
- *Los siete libros de La Diana*, Asunción Rallo (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- Montesinos, José F., “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega” en *Estudios sobre Lope*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 3-70.
- Morel- Fatio, A., “La fortune en Espagne d’un vers italien”, *RFE*, 3 (1916), pp. 63-66.
- Moya del Baño, Francisca, “Petronio en Quevedo” en *Myrtia*, nº 21(2006), pp. 277-296.
- Nájera, Antonio de, *Suma Astrológica*, Lisboa, Antonia Álvarez, 1632.
- Nani Mirabelli, Domenico, *Polyanthea Nova*, Joseph Lange (ed.), Francofurti, Lazari Zatzneri, 1607.

- Navarro González, Alberto, “Lo trágico en Calderón” en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg, 1981*, Hans Flasche (coord.), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1983, pp. 24-40.
- Navarro Tomás, Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C, 1985.
- Navarro, José, *Poesías Varias*, 1654.
- Neumeister, Sebastian, “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo” en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (ed.), Salamanca, UIMP, 1989, pp. 111-160.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, “El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Claderón” en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio anglogermano. Hamburgo, 1970*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108.
- Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Támesis, 1974.
- Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Ana Pérez Linares (trad.), Madrid, Gredos, 1974.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia de la Lengua, en <http://buscon.rae.es/ntlle>.
- Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco, *Cautiverio feliz*, Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme (eds.), Santiago de Chile, RIL editores, 2001.
- Núñez Varela, José Raimundo y Lendoiro, M. Pérez Grueiro y Ana López Brey, “La hospitalidad en el camino inglés” en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Xacobeos, del 12 al 15 de septiembre de 1996 en Ferrol del Caudillo*, vol. 2, Ferrol, Xunta de Galicia, 1998. Documento disponible en la red: www.cronistadebetanzos.com/jrnlart3.html.
- Ojeda Calvo, María del Valle, “Ganassa el espacio del corral”, en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise

Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 381-412.

Oleza, J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 235-251.

- “Estudio preliminar” a *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.

- “La propuesta teatral del primer Lope de Vega” en *La génesis de la teatralidad barroca*, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 153-223.

Oliva, César, “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega” en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

Olivares Zorrilla, Rocío, “Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz” en *Asociación Internacional de Hispanistas Web*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25699>.

Oltra Tomás, José Miguel, “La miscelánea en *Deleitar aprovechando*. Reflejo de una coyuntura tirsiana”, en *Criticón*, 30 (1985), pp. 127-150.

- “Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra Numerosa Austriaca* de Huesca (1650)” en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 93-110.

Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.

- *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

- Osuna Cabezas, M^a José, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Texto traducido por Ana Pérez Vega para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007 en la página web <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/index.htm>.
- *Opera omnia*, J. A. Amar (ed.), París, Eligius Lemaire, 1820.
- P.A.S.O., *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. (Sevilla-Córdoba. 26-29 de noviembre de 1990), Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de las antonimias en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.
- Pacheco de Narváez, Luis, *Llave y gobierno de la destreza, una filosofía de las armas*, ed. de Fernando Fernández Lanza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- Pailler Clarie, “El gracioso y los «guiños» de Calderón: Apuntes sobre «autoburla e ironía crítica» en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^{er} colloque du Grupe de’ Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Institut d’Etudes Hispaniques ed Hispano-Américaines. Université Toulouse-Le Mirail, 1980.
- *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3^{er} colloque du Grupe de’ Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse, 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Institut d’Etudes Hispaniques ed Hispano-Américaines. Université Toulouse-Le Mirail, 1980.
- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1987.

- Palomo Vázquez, Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.
- “La poesía y la novela en época barroca” en Ramón Menéndez Pidal *et al.*, *El siglo del Quijote (1580-1680)*.
- Paredes, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid, El Crotalón, 1984.
- Parker, Alexander, *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Pasamonte, Jerónimo de, *Vida y trabajos*, ed. de José María de Cossío, Madrid, Atlas, 1956.
- Pascual, José Antonio, “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica” en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro*, Vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.
- Pascual, Pedro, “Los editores de Calderón y la industria editorial española en el siglo XVII” en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Vol. I, Zaragoza, Reichenberger, 2002, pp. 707-721.
- Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, ed. de María Jesús Lacarra y traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, 1980.
- Pérez de Herrera, Cristóbal, *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos (Madrid, Luis Sánchez, 1598)*, ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. Versión digitalizada en *Biblioteca digital de emblemática hispánica*, www.bidiso.es.
- Pérez Lasheras, Antonio, “Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora” en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José M^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 207-226.

- “El Entremés de los romances y los romances del Entremés” en *La recepción del texto literario. Coloquio Casa de Velázquez- Dpto. de Filología Española de la Universidad de Zaragoza (Jaca, abril de 1986)*, coord. por Jean Pierre Etievre y Leonardo Romero, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 61-76.
- *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994.
- “Góngora y el *Romancero General*”, *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 281-298.
- “Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongoriano”, *Annales*, 5 (1988), pp. 221-246.
- *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.
- *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.
- “El primor de lo agudo” en *Archivo de filología aragonesa*, 63-64 (2007-2008), pp. 209-214.
- *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

Pérez de Moya, Juan, *Diálogos de aritmética práctica y especulativa* (1562), prólogo y notas de Rafael Rodríguez Viral, Zaragoza, Publicaciones Universidad de Zaragoza, 1987.

- *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.

- Pérez Sánchez, Alfonso, “Los pintores escenógrafos en el Madrid del s. XVII” en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (ed.), Salamanca, UIMP, 1989, pp. 61-90.
- Petrarca, Francesco, *De remediis utriusque fortunae. Libri duo*, Roterodami, Arnoldi Leers, 1649.
- Pisa, Constantino de, *The book of the secrets of alchemy. English and latin edition*, Barbara Obrist (ed.), Netherlands, Library of Congress, 1990.
- Pla Cáceres, “La evolución del tratamiento de vuestra-merced”, *RFE*, X (1923), pp. 245-280.
- Platón, *La República*, edición digital con introducción de Manuel Fernández-Galiano en www.kehuelga.org/biblioteca/republica.pdf
- Pleitos del Consejo de 1706 a 1708*, referencia ES.41091.AGI/16415.89 del Archivo General de Indias *apud* Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondosdocumentalesInicial.htm>.
- Plinio el Viejo, *Historia natural. Libros I y II*, ed. de Antonio Fontán, Ana M^a Moure Casas *et al.*, Madrid, Gredos, 1995. Texto electrónico en latín en www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_h000.html.
- Historia natural traducida por el licenciado Gerónimo Huerta y ampliada por el mismo*, Madrid, Luis Sánchez, 1624.
- Plutarco, *Morales de Plutarcho, traducidos de la lengua griega a la castellana por el secretario Diego Gracián [...]*, Salamanca, Alejandro Canova, 1571.
- Plutarchi Vitae Parallelae*, 4 vols., Lipsiae, Teubneri, 1996.
- Vidas paralelas*, edición digital del texto en latín y traducción en http://marcusanniusverus.iespana.es/libros/plutarco/vidas_paralelas1.pdf
- Pociña, Andrés, “Sobre la transcripción de los nombres propios latinos”, *Eclás*, 80 (1977), pp. 307-329.

- Pollione, Trebellio, *Le vite di Valeriano e di Gallieno*, E. Manni (ed.), Palumbo, 1960.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- Prieto, Antonio, “La presencia mítica en la poesía áurea” en *El mito, los mitos*, Carlos Alvar (ed.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Ediciones Caballo Griego, 2002.
- Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España*, impresa por Domingo García Morras, a costa de Juan de San Vicente, 1652.
- Primera parte de Flores de poetas ilustres (1605)*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- Profeti, Maria Grazia, “*Comedias e Relaciones: la ricezione deviata*”, en *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti*, L’Aquila, 1983, pp. 91-114.
- “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa” en V.V.A.A., *Tragedia, Comedia y Canon, III Congreso Internacional de teoría del teatro, Theatralia III*, Jesús G. Maestro (ed.), Universidad de Vigo, 2000, pp. 99-122.
- Proyecto Prolope, www.prolope.uab.es. *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- Quevedo, *El Buscón*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1996.
- *Focílides traducido en sus Obras completas. Tomo II*, Madrid, Juan de Ariztia, 1724.
 - *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Scwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998.
 - *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.

- *Obra poética*, vol. IV, J.M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díez de la Carrera, 1648.
- *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1990.
- *Sueños*, Cejador y Frauca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.
- *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe, Madrid 1970*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999.

Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1986.

Rallo, A., “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista” en *Edad de Oro*, III (1984), pp. 159-180.

Real Academia Española, *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1991.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2, Vol. 3, Barcelona, Eds. del Serbal, 1997.

Recoules, Henri, “Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro” en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV (1974), pp. 479-496.

- “Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 109-145.

Redondo, Agustín, “Le jeu de l’énigme dans l’Espagne du XVe siècle” en *Les jeux à la Renaissance*, París, 1982, pp. 445-458.

- *La peur de la morte en Espagne au Siècle d’Or*, París, Publications della Sorbonne, 1993.

- “Relación y crónica, relación y ‘novela corta’. El texto en plena transformación” en *L’écrit dans l’Espagne du siècle d’Or. Pratiques et représentations*, Pedro M. Cátedra, M^a Luisa López-Vidriero y Agustín Redondo (dirs.), edición corregida por Javier Guijarro Ceballos, Paris, Publications de la Sorbonne-Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 179-192.

Redondo Veintemillas, Guillermo, “La moneda perulera en Aragón (1650-1653): notas y documentos” en *Homenaje al doctor Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 1085-1116

Registros de la Parroquia de San Pedro (Huesca), 1654, signaturas 7-1/208 y 7-1/208.2.

Rey de Artieda, Andrés de, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, Selección Bibliófilos, 1955.

Reynolds, L.D. (ed.), *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Historiarum fragmenta selecta, Appendix Sallustiana*, Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1991.

Riley, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

Río, Alberto del, “Literatura y fiestas en la Huesca del Siglo de Oro” en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 145-151.

- *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.

Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

Rodríguez, Isabel, *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Alderabán, 1999.

Rodríguez Ceballos, Alfonso, “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII” en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (ed.), Salamanca, UIMP, 1989, pp. 33-60.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El lenguaje dramático de Calderón” en la documentación complementaria a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- Rodríguez Lasierra, Juan, *Cuentos, recontamientos y conceptillos aragoneses*, 2 vols., Zaragoza, Librería General, 1979.
- Rodríguez Lobo, Francisco, *Corte en aldea y noches de invierno*, traducido del portugués en castellano por Juan Bautista de Morales, Valencia, Oficina de Salvador Fauli, 1793 (ed. original en portugués de 1619).
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (ed.), *Dineros son calidad*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Rodríguez Marín, Francisco, *12.600 refranes más no contenidos en la colección del Maestro Correas ni en “Más de 21.000 refranes castellanos”* Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.
- Rodríguez-Moñino, A., *Curiosidades Bibliográficas. Rebusca de libros viejos y papeles traspapelados*, Madrid, Langa y Compañía, 1946.
- *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (s. XVII)*, Valencia, Castalia, 1977.
- Roiz Valenciano, Pedro, *Libro de relojes solares. (Valencia 1575)*, Joan Girbau (ed.), Madrid, Dirección de Estudios y Documentación, 1999.
- Rojas Zorrilla, *Persiles y Sigismunda*, recogida en la *Primera Parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, M^a de Quiñones a costa de Pedro Coello, 1640, pp. 125 a 148v. Ejemplar de la Biblioteca Nacional [signatura U/10342] digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2009: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593296091251879680035/032463.pdf?incr=1>
- Romera-Navarro, M., “Las disfrazadas de varón en la comedia” en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935.

- *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935.
- Romojarro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Rosales, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
- Rozas, Juan Manuel, “La técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, III (1980), pp. 191-202.
- *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Ruano de la Haza, J.M. y J. J. Allen, *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Ruano de la Haza, José M^a, “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, (eds. I. Arellano y Jesús Cañedo), Madrid, Castalia, 1991.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Rubiera Fernández, Javier, “Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa”, *Ínsula*, 714 (2006), pp. 17-21.
- Ruffinatto, Aldo, “El santo, el diablo y la sutil nigromancia” en *La comedia de magia y de santos*, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Barcelona, Júcar, 1992, pp. 83-95.
- Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, “El bufón en la tragedia calderoniana” en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Angloamericano. Cambridge, 1994*, Hans Flasche (coord.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1985, pp. 102-109.

Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas*, F. J. Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988.

- *Empresas políticas*, Sagrario López Poza (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

Sabbatini, Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Stampatori Camerali, 1638, reproducción facsímil.

- *Libro Secondo della Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Stampatori Camerali, 1638, reproducción facsímil.

Sage, Jack, "The function of music in the theatre of Calderón" en Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, volumen XIX, pp. 209-227.

Salas Auséns, José Antonio, con la colaboración de Encarna Jarque y Guillermo Redondo, *Historia de Zaragoza. Vol. 9. Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Ayto. Zaragoza-C.A.I., 1998.

Salas Barbadillo, Alonso, *El sagaz Estacio, marido examinado*, Francisco A. Icaza (ed.), Madrid, Ediciones de la Lectura, 1924.

Salazar, Ambrosio, *Espejo general de la gramática en diálogos*, Rouen, Adrian Ouyn, 1623.

Salustio, *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta*, traducción y notas de Mercedes Montero, Madrid, Alianza, 1997.

- *Bellum Iugurthinum* de Salustio. Texto electrónico en latín:
<http://www.thelatinlibrary.com/sall.2.html>.

Samonà, Carmelo, *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Roma, Garzanti, 1990.

San Vicente Pino, Ángel, *El oficio de padre de huérfanos*, Zaragoza, Caesaraugustana Theses, 1965, digitalizado en la Biblioteca Virtual de Derecho Aragonés.

- "El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega" en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Lib. General, 1972, pp. 257-361.

- San Víctor, Hugo de, *De Sacramentis Christianae fidei, libri I, pars I, cap. XIII Quare dicit scriptura: "Vidit Deus lucem"* en *Patrologiae cursus completus*, vol. 176, Paris, J.P. Migne, 1854, col. 197.
- Sánchez, José, *Las academias literarias españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.
- Sánchez, Vicente, *Lira poética*, ed. de Jesús Duce, Zaragoza, Larumbe, 2003.
- Sánchez Ibáñez, José Ángel, *Estudio y Edición de una comedia de Juan de Cabeza. "La Reina más desdichada"*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1995, Microfichas.
- Sánchez Laílla, Luis, *La "Nueva Idea de la Tragedia Antigua" de González de Salas. Edición y Estudio*, microfichas, Zaragoza, Presas Universitarias de Zaragoza, 1999, pp. 593-602.
- Sánchez Pérez, Aquilino, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1977.
- Sánchez Portero, Antonio, "El «toledano» Pedro Liñán de Riaza -candidato a sustituir a Avellaneda- es aragonés, de Calatayud" en *Lemir* 11, 2007, pp.61-78.
- Sánchez Soler, Antonio, "La Divina Comedia de Dante ilustrada por Sandro Botticelli" en *Isla de Arriarán*, XXIII-XXIV (2004), pp. 89-102. Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española* (Zaragoza, 1646), M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.), Barcelona, Crítica, 1977.
- Sandoval, Fray Prudencio de, *Segunda parte de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1606.
- Santa Cruz, Melchor de, *Floresta Española* (Zaragoza, 1646), M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier (eds.), Barcelona, Crítica, 1997.
- Sanz de Larrea, José, *Noticias literarias de Huesca. 1604*, Archivo Municipal de Zaragoza, Manuscrito 13, microfilm.

- Scapecchi, P., “Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la Commedia” en *Sandro Botticelli pittore della “Divina Commedia. Catálogo de la exposición*, Vol. I, Milán, Skira, 2000.
- Schwartz, Lía, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 215-234.
 - *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, *Quevedo a nueva luz*, Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.
- Séneca, *De constantia sapientis*, en su *Opera omnia*, Lipsiae, ex Officina Weidmannana, 1741.
- *De constantia sapientis*, Nicolaas Scheps (ed.), Leiden, Brill, 1964.
- *Opera Omnia*, Friedrich Ernest Ruhkopf (ed.), Lipsiae, Weidmannia, 1808. El texto electrónico en latín también se encuentra en http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen_bienfaitsI/texte.htm
- *Opera omnia. Tomus V*, Lipsiae, Caroli Tauchnitii, 1832.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Serrano y Sanz, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Atlas, 1975.
- Servio, Maurus, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii: Aeneidos librorum VI-XII*, G. Thilo y H. Hagen (eds.), Lipsiae, B.G. Tevbeneri, 1884.
- Shakespeare, William, *La tragedia de Romeo y Julieta*, edición a cargo del Proyecto Shakespeare dirigido por M^a Enriqueta González Padilla, México D.F., Universidad Autónoma de México, 1998.
- Shergold, N.D., y J.E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited, 1985.

Simón Díaz, José, “La aurora y el ocaso en la novela española del siglo XVII”, *Cuadernos de Literatura*, II (1947), pp. 295-307.

- *Bibliografía de la literatura hispánica*, Toma IV, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1972.

- *Bibliografía regional y local de España. I. Impresos localizados (s. XV-XVII)*, Madrid, CSIC, 1976.

- *Siglo de Oro: Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, 1962.

Smith, Paul Julian, *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1998.

Sobejano, Gonzalo, “Lope de Vega y la Epístola poética” en *AISO. Actas II* (1990), p. 33, pp. 17-36 edición digital en Centro Virtual Cervantes.

Soriano García, María, “El mito de Ariadna, literatura y música” en *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. Almendralejo. Mayo 2004*, Carlos Manuel Cabanillas Núñez y José Ángel Calero Carretero (eds.), Badajoz, Junta de Extremadura, 2008, pp. 247-262.

Soto de Rojas, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

Spiegel, Jakob, *In Aurelii Prudentii Clementis, Caesaragustani, V. C. de Miraculis Christi Hymnum ad omnes horas, Jacobi Spiegelii Slestadiensis Interpretatio*, Sélestat, Lazare Schürer, 1520.

Strong, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.

Suárez, Jaime, “Mausoleo que la Academia de los Anhelantes erigió en memoria del doctor Baltasar Andrés de Uztarroz”, *Archivo de Filología Aragonesa*, I (1945), pp. 151-216.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, s.n., 1733.

- *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Mauricio Jalón (ed.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.

Suárez de la Torre, Emilio, “El sueño: naturaleza y mecánica” en su artículo “El sueño y la naturaleza onírica en Aristóteles” en *Cuadernos de Filología Clásica*, 5 (1973), pp. 291-297.

Suetonio, *Vida de los doce Césares*, traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

Sumas del Consejo de 1669, Archivo Provincial de Huesca, Universidad Sertoriana, sigantura 27/21.

Teatro escogido de don Pedro Calderón de la Barca, edición de la Real Academia Española, Tomo I, Madrid, Rivadeneyra, 1868.

Terradas, Esteban, *Neologismos, arcaísmos y sinónimos en la práctica de ingenieros*, Madrid, Aguirre, 1946.

Tertuliano, *Acerca del alma*, J. Javier Ramos Pasalodos (ed.), Madrid, Akal, 2001.

TESO: *Teatro español del Siglo de Oro* (cederrón), Chadwyck-Healey, 1977-1978.

Textor, Io. Ravisio, *Officina partim historicis partim poeticis refertisdisciplina...*, ed. de Conradus Lycosthen, Basilea, imprenta de Andreas Cellarius, 1600.

-*Officina partim historicis partim poeticis refertisdisciplina...*, ed. de Conradus Lycosthen, Basilea, imprenta de Nicolaum Bryling, 1562, edición digitalizada en <http://books.google.com>.

Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el “Enchiridion” de Epicteto y la tabla de Cebes, filósofo platónico, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1701.

Timoneda, Juan de, *Obras. El patrañuelo. Sobremesa y aviso de caminantes. El buen aviso y portacuentos*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1957.

Tobajas Gallego, Francisco, “En Calatayud empezó todo” en blog del *Centro de estudios bilbilitanos*, entrada del viernes 24 de mayo de 2013, <http://cebilbilitanos.blogspot.com.es>

Tomás de Aquino, Santo, *Suma de Teológica*, Vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

- *Suma Teológica*, edición bilingüe de Francisco Barbado Viejo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959. Texto digital en <http://hjpg.com.ar/sumat>.

Toro, Alfonso de, “Observaciones para una definición de los términos ‘Tragoedia’, ‘Comoedia’ y ‘Tragicomedia’ en los dramas de honor de Calderón” en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984*, Hans Flasche (coord.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag GMBH, 1985, pp. 17-53.

Toro y Durán, Ramón de, *Catálogo de obras dramáticas españolas de los siglos XVI a XIX con notas sobre las mismas y noticias biográficas de sus autores*, ms.

Truchado, Francisco (traductor), *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, Bilbao, Matías Mares, 1580.

- *Segunda parte del Honesto...*, Baeza, Juan Bautista de Maya, 1581.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

Ubieto Artur, M^a Isabel (ed.), *Nobiliario de Aragón* de Pedro Garcés de Cariñena anotado por Zurita, Blancas, Zaragoza, Anubar, 1983.

Uztarroz, Andrés de, *Universidad de amor y Escuela del interés*, Zaragoza, Hospital Real y de Nuestra Señora de Gracia, 1645.

- Val, Joaquín del, “Novelas de Carnaval y de Navidad” en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Guillermo Díaz-Plaja (dir.), Barcelona, Barna, 1953, pp. LXVII- LXX.
- Valbuena Briones, A., “El simbolismo en el teatro de Calderón” en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
- Valbuena Prat, Ángel, “Escenografía de una comedia de Calderón”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVI (1930).
- “Introducción” a Calderón de la Barca, *Dramas de honor*, Madrid, Clásicos castellanos, 1965.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, edición de José Enrique Laplana, Barcelona, Crítica, 2010. Versión digitalizada en www.cervantesvirtual.com a partir de la edición de E. Boehmer, Leipzig, Romanische Studien, 1895.
- Varela Merino, Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde *Manual de métrica española*, de, Madrid, Castalia, 2005.
- Varey, John E., “L’auditoire du Salón Dorado de l’Alcazar de Madrid au XVII^e siècle” en *Dramaturgie et société. Rapports entre l’oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, J. Jacquot (ed.), París, CNRS, 1968, pp. 77-91.
- *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano*, Hans Flasche (ed.), Stuttgart, Franz Steiner, 1988.
 - “Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles) en J. Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. III, París, CNRS, 1975, pp. 619-633.
 - “‘Sale en lo alto de un monte’: un problema escenográfico”, *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano*, Hans Flasche (ed.), Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-72.

-“The Use of Costume in Some Plays of Calderón” en *Calderón and the Baroque Tradition*, Kurt Levy (ed.), Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 109-118.

- “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón” y “La indumentaria en el teatro de Calderón” en su *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-247.

Varey, John E. y N.D. Shergold en *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

Vázquez Estévez, Margarita, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la biblioteca del “Institut del Teatre” (Barcelona)*, Kassel, Reichenberger, 1987.

Vega, Carlos Alberto, *La vida de San Alejo. Versiones castellanas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 2001.

- *Obra completa*, ed. Guillermo Suazo Pascual, Madrid, Edaf, 2004.

Vega, Lope de, *Arcadia*, edición de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.

- *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, ed. para la Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.

- *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1998.

- *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso de D. Frey Lope de Vega Carpio del Hábito de San Juan, Tomo VI*, Madrid, D. Antonio de Sancho, 1777.

- *El despertar a quien duerme*, ed. de Lola Josa en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Vol. 1, Rafael Ramos (coord.), Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

- *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1988.

- *Fuenteovejuna*, edición de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993.
- *El laberinto de Creta*, en Menéndez Pelayo (ed.), *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966, digitalizado en 1999 para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80237286108793495200080/index.htm>.
- *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999.
- *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, X, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930.
- *Parte veynte y quatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido*, Zaragoza, Diego Dormer en la Cuchillería, 1633.
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Rimas humanas y divinas*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

Velasco de la Peña, Esperanza, *Impresores y librerías en Zaragoza 1600-1650*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

Veltrusky, Jirí, "Drama as literature", *Semiotics of Literature*, 2, 1977, pp. 25-36.

Verdú Herrero, David, *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de "El Faetonte" (1661). Aproximación a la escena cortesana de finales de siglo* en www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/000001/index.htm

Vettori, Pietro, *Comentarii in tres libros Aristotelos "De arte dicendi"*, Florencia, Iunctae, 1548.

Vidorreta Torres, Almudena, *Estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro (1654)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014.

Vigil, Mariló, “La importancia de la moda en el Barroco” en *Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid-Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

- *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Vilanova, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vol., Barcelona, PPU, 1992.

Villarrubia, Marisol, “Sueños y ensueños y apariciones en el Purgatorio de Dante. Su función estructural y significativa”, artículo recogido en la página web de la Universidad Complutense de Madrid: http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/t1/marisol.htm#_ftn2.

Virgilio, *Eneida, Libro I*, Víctor José Herrero (ed.), Madrid, Gredos, 1983. Digitalizado en la *Biblioteca clásica de autores grecolatinos*: www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae06.html.

Texto en latín: caiusiuliuscaesaraugustusgermanicus.iespana.es/virgilio/eneida.pdf.

-*Aeneida*, Mynors (ed.), Oxford, University Press, 1977.

-*Geórgicas*. Texto electrónico en latín en la página web <http://www.thelatinlibrary.com/vergil/geo4.shtml>.

Virgilio, Polidoro, *De Rerum inventoribus*, translated into english by John Langley, New York, Agathynian Club, 1868, reeditado en la misma ciudad en la imprenta B.Franklin en 1971.

Vistarini, Bernat y John T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Vitoria, Fray Baltasar de, *I y II Parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Bernardo Negués, 1646.

- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^{ème} siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibérie Recherche, 1990.
- Vivancos Gómez, Miguel C. y Fernando Vilches Vivancos (eds.), *Traducción de la Regla de San Benito*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2001.
- Vives, Luis, *El alma y la vida*, Ismael Roca (ed. y traductor), Valencia, Adjuntament, 1992.
- Von Schlosser, Julius, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988.
- Vossler, Karl, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1934.
- Vovelle, Michel, *La Mort et l'Occidents (XIV-XVII siècles)*, Paris, Gallimard, 1983.
- VV.AA., *Aragón en su historia*, Zaragoza, C.A.I., 1980.
- VV.AA., *De monetis et re numaria varii*, Coloniae, Ioannem Gymnicum, 1591.
- VV.AA., *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, DGA, 1996.
- VV.AA., *Gran Enciclopedia aragonesa*, Zaragoza, Urusaragon, 1980.
- VV.AA., *Guía Histórico Artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982.
- VV.AA., *Historiae Augustae scriptores sex Aelius Spartinaus Iulius Capitolinus. Aelius Lampridius. Vulcatius Gallicanus. Trevelliuss Pollio. Flavius Vopiscus. Isaacus Casaubonus*, París, Ambrosium & Hieronymum Drovart, 1603.
- Wardropper, Bruce W., "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón" en *Actas del Segundo Congreso Internacional de*

- Hispanistas*, Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen (coords.), 1967, pp. 689-694.
- Woodward, L. J., “El sueño de Clarín” en *Hacia Calderón. Tercer coloquio anglogermano. Londres, 1973*, Hans Flasche (coord.), Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp.75-83.
- Yeves, Juan Antonio, *Manuscritos españoles en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos, vol. II, 1998.
- Zamorano, Rodrigo, *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, Sevilla, Rodrigo Cabrera, 1594.
- Zayas y Sotomayor, María de, *Desengaños amorosos*, ed. De Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2000.
- Zugasti, Miguel, “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria” en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio del Poyo, Pontevedra, 4-6 junio de 2003*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- “El jardín, espacio del amor” en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones teatrales*, Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- Zúñiga, Diego, *El hombre infeliz en treinta y cinco diferentes estados de esta vida [...] por otro nombre el todo para todos*, Barcelona, Antonio Brusi, 1823.
- Zurita Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, 1562, Ángel Canellas López (ed.), Zaragoza, CSIC, 1967.

