

UNA EDICIÓN MODERNIZADA Y
ANOTADA DE "EL PALACIO ENCANTADO"
(*PARA TODOS*, 1632), DEL DOCTOR JUAN
PÉREZ DE MONTALBÁN

TESIS DE MAESTRÍA PRESENTADA EN MAYO DE 1996

UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA

DIRECTOR: JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

ESTUDIANTE: ROGELIO MIÑANA #1134374



Rogelio Minana-Climent, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-16429-2

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

UNA EDICIÓN MODERNIZADA Y
ANOTADA DE "EL PALACIO ENCANTADO"
(*PARA TODOS*, 1632), DEL DOCTOR JUAN
PÉREZ DE MONTALBÁN

TESIS DE MAESTRÍA PRESENTADA EN MAYO DE 1996

UNIVERSITÉ D'OTTAWA/UNIVERSITY OF OTTAWA

DIRECTOR: JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

ESTUDIANTE: ROGELIO MIÑANA #1134374

© José María Ruano de la Haza, Ottawa, Canada, 1996

M.A. DISSERTATION ABSTRACT

UNA EDICIÓN MODERNIZADA Y ANOTADA DE "EL PALACIO ENCANTADO"

(*PARA TODOS*, 1632) DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Rogelio Miñana. 1134374.
University of Ottawa, May 1996.

Thesis supervisor: Prof. J.M. Ruano de la Haza.

THIS THESIS OFFERS a modernized and annotated edition of Pérez de Montalbán's "El palacio encantado." This short novel was originally published in the author's miscellaneous work *Para todos* (1632), which includes several other pieces such as *comedias*, *autos sacramentales*, *discursos*, and two other *novelas*. This volume has not been edited since the 18th century, despite the enormous popularity that it enjoyed during the 17th century.

The first part of my thesis is an introduction. In it, I offer, first, a short biography of Montalbán and a succinct account of his works. Next, I critically analyze the text of "El palacio encantado": its literary values, issues of verisimilitude, main characters, etc., and compare it to other contemporary short novels. The third section of my introduction explains the editorial criteria used in the present edition. Theoretical aspects regarding modernization and annotation, are discussed and illustrated with examples drawn from "El palacio encantado." Finally, I list all known editions of the *Para todos*, and comment on the ones I have used for my own edition. The second part of the thesis contains the edited text itself, with numerous philological footnotes. The thesis ends with a full bibliography of works cited.

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES	1
I. INTRODUCCIÓN	
1. Juan Pérez de Montalbán, el <i>Para todos</i> (1632) y su tiempo	4
2. "El palacio encantado"	11
3. Criterios de esta edición	23
A. Modernización	24
B. Anotación filológica	36
4. Bibliografía del <i>Para todos</i>	44
5. Esta edición	47
II. EL TEXTO: "EL PALACIO ENCANTADO"	
48	
BIBLIOGRAFÍA CITADA	127

PALABRAS PRELIMINARES

ESTA TESIS TIENE POR OBJETO ofrecer una edición anotada y modernizada de la novela corta "El palacio encantado" del *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán. Esta obra miscelánea — incluye tres novelas, tres comedias, dos autos sacramentales y varios discursos sobre temas diversos — no ha sido editada desde el siglo XVIII, a pesar de que en su tiempo gozó de gran popularidad. Es, sin duda, una de las obras en su género más veces reimpressa y más influyente, a juzgar por el número de ediciones que alcanzó y las imitaciones directas de que fue objeto. Es por ello tarea necesaria emprender la edición, siquiera parcial, de un *best-seller* áureo que hoy en día es leído apenas por unos pocos especialistas y que resulta inaccesible al público culto en general. Además, si la producción dramática de Montalbán es bien conocida, su obra en prosa permanece en un discreto — y probablemente injusto — segundo plano, ensombrecida por la carencia de una adecuada y rigurosa edición tanto de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) como del *Para todos* (1632).

En los últimos años, el interés por realizar ediciones críticas rigurosas ha promovido un fructífero debate del cual pretendo extraer los criterios de modernización, presentación y anotación que utilizaré en mi tesis. En cuanto a la modernización del texto áureo, me propongo seguir algunas de las directrices señaladas fundamentalmente por los trabajos de

L. Iglesias Feijoo ("Modernización"), I. Arellano ("Varias notas"), A. Rey ("Notas"), J. Rodríguez Luis ("Para una edición"), V. Infantes ("Textos"), P. Jauralde Pou (*Manual de investigación*) y A. Blecua (*Manual de crítica*). Respecto a la anotación filológica, me basaré en estudios como los de Arellano ("Edición"; "Observaciones"), Jauralde Pou (*Manual de investigación*) y Blecua (*Manual de crítica*), entre algunos otros. A fin de situar en su contexto literario la obra que edito, me ocuparé también de repasar, siquiera brevemente, el panorama crítico fundamental que ha estudiado el género de la novela corta y/o esta novela en cuestión (por ejemplo V. Dixon, "Juan Pérez"; G.W. Bacon, "The Life"; A. González de Amezúa, *Cervantes y Opúsculos*; J. Del Val, "La novela española"; y E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta*; entre algunos otros).

ESTE TRABAJO NO PODRÍA ser hoy presentado sin la valiosa colaboración de diversas personas e instituciones. Debo agradecer en primer lugar la generosa ayuda recibida de la *Université d'Ottawa* en forma de exención de gastos de matrícula, beca de su *School of Graduate Studies* y distintas asistencias a la enseñanza y a la investigación. El equipo administrativo del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, especialmente Ana María Bianchi y Nancy Chicoine-Descoynes, ha facilitado siempre una a veces dificultosa lidia con la burocracia de esta Universidad. En diverso grado y manera, me ha sido imprescindible la ayuda profesional y el aliento humano de los profesores Evangelina Rodríguez Cuadros, Nigel Dennis, Juana Muñoz Liceras y Guillermo Renart. Mis compañeros de

programa — en especial Julio González — me han ofrecido un modelo de conducta humana y profesionalidad a seguir, al tiempo que me han alentado en todo momento y circunstancia. Mi familia ha demostrado en todo este tiempo que el vínculo que nos une no se arredra ante el océano. Agradezco también a los miembros de mi tribunal su esfuerzo por hacer de esta tesis un trabajo presentable. Por último, debo mucho más que una dirección impecable al profesor José María Ruano de la Haza. Sus continuas atenciones, tanto en el plano profesional como personal, han sido en sí mismas una parte más, fundamental y enriquecedora, de mi experiencia en Ottawa.

DEDICO ESTE TRABAJO a la memoria de Salvador Miñana Costa, S.J., 1930-1996; por encima de todo una buena persona.

I. INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

1. JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, EL PARA TODOS Y SU TIEMPO

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN nació en Madrid en 1602 en el seno de una familia de ascendencia conversa. Su padre, Alonso Pérez, poseyó una librería en Alcalá de Henares que trasladó en 1604 a Madrid, en donde fue nombrado librero del Rey. Trabajó por aquellos años estrecha amistad con Lope de Vega, a quien publicó diversas obras. Consecuentemente, nuestro autor creció arropado no sólo por los libros que imprimía y vendía su padre, sino también por el trato frecuente y paternalista del amigo, modelo y protector literario. Alentado por el "Fénix," en efecto, Montalbán escribe su primera comedia a los diecisiete años. En 1620 inicia su participación en justas poéticas, de las que sale siempre bien parado. Este mismo año alcanza la licenciatura en Humanidades y Filosofía en la Universidad de Alcalá. Decidido a continuar sus estudios, se doctora en Teología en la misma Universidad en 1625 y el 13 de mayo de ese año se ordena sacerdote como miembro de la Congregación de San Pedro de Madrid. Casi de inmediato es nombrado notario apostólico de la

Inquisición. Su obra literaria aumenta de forma sorprendente en paralelo a su carrera eclesiástica. Para 1633 afirma haber escrito ya treinta y seis comedias y doce autos sacramentales.¹ En 1624 había publicado asimismo el *Orfeo en lengua castellana*, poema de 234 octavas en cuatro cantos dedicado a la célebre poetisa lusa Bernarda Ferreira de la Cerda. También en 1624 daba a la imprenta los *Sucesos y prodigios de amor*, colección de ocho novelas que conforman, junto a las tres del *Para todos*, la obra novelística de nuestro autor. La producción incesante de una exitosa obra dramática culmina con la publicación en 1635 y 1638 — en Madrid, en la imprenta de su padre — de los dos tomos de sus *Comedias*. Cada tomo comprende doce comedias, preparadas por el mismo autor para su edición. Incluyendo las atribuciones dudosas, se cifra en cincuenta y ocho el número total de obras dramáticas conocidas de Montalbán. El prematuro final de nuestro autor impidió que ese número fuera aún mayor. Tras una larga y penosa enfermedad mental, Montalbán fallece el 25 de junio de 1638. Para entonces su fama estaba ya plenamente consolidada. Las múltiples ediciones de sus obras y representaciones teatrales le habían convertido en uno de los autores más populares del momento. Su funeral fue organizado por Fray Diego de Niseno y por el Dr. Francisco de Quintana, quienes se encargaron de los servicios religiosos y de la edición de unas *Lágrimas Panegíricas* (1639) a la muerte

¹ Lo afirma en el "Índice de los ingenios de Madrid" que aparece precisamente como colofón del *Para todos*.

de nuestro autor en que aparecían composiciones de nada menos que ciento setenta y seis autores distintos.

En nuestro siglo, Montalbán ha sido mejor estudiado por sus enemistades literarias, sin embargo, que por el valor intrínseco de su obra. Los ataques de Quevedo contra Montalbán, y las réplicas de éste y de sus admiradores a Quevedo, son examinados exhaustivamente por González de Amezúa y Mayo ("Las polémicas"; cfr. también Bacon, "The Life," 24-51). La enemistad entre Quevedo y Pérez de Montalbán parece provenir de ciertas fricciones que tuvieron hacia 1627 Quevedo y Alonso Pérez, padre de Montalbán, por una cuestión de derechos editoriales. Esa animadversión culminaría con un opúsculo de Quevedo dirigido precisamente contra el *Para todos: La zurriaga de Perinola, y censura del libro que compuso Juan Pérez de Montalbán, intitulado Para todos* (1633).² En el *Para todos*, Quevedo aparece nombrado sólo en cuatro ocasiones, y en todas ellas en términos muy elogiosos o cuando menos respetuosos (cfr. Bacon, "The Life," 36-38). Lo que movió a Quevedo a respuesta tan contundente y declaradamente hostil como la *Perinola* supone un enigma aún hoy en día. Sólo podemos conjeturar las causas de su reacción. Por una parte, Quevedo quizás vio en el *Para todos* una obra

² Este libelo feroz, de crítica demoledoramente quevediana, provocaría algunas respuestas por parte de los partidarios de Montalbán: entre algunas otras, *El tribunal de la justa venganza*, que apareció bajo el seudónimo del "licenciado Arnaldo Franco-Furt" en 1635 en Valencia, o el *Elogio Funeral en la Muerte del Dr. Juan Pérez de Montalbán*, de Fray Diego Niseno, texto que aparecería en las *Lágrimas Panegíricas* en 1639.

con la que su autor — como efectivamente ocurriría — podía alcanzar una inmensa popularidad y admiración. El hecho de que Quevedo se sirviese del *Para todos* como blanco de su más brutal diatriba contra Montalbán informa indirectamente de la fortuna cosechada por esta obra tras su publicación, éxito que Quevedo se pudo sentir en la necesidad, en cierto sentido, de atajar. Por otra parte, también se puede especular con otra posibilidad, que explora eruditamente Dixon. En un pasaje de la *Perinola*, Quevedo afirma que Montalbán escribió su *Para todos* "solamente para decir mal, con todas sus muelas, de Villaizán" (Dixon, "Juan Pérez," 44). Sin embargo, esta hipótesis encuentra el serio inconveniente de que Villaizán sólo aparece nombrado una vez en el *Para todos* — en la "Memoria de los que escriben en Castilla."

Estos sucintos apuntes biográficos aportan cuatro rasgos decisivos sobre Montalbán: su desmedida pasión por los libros; la influencia capital de Lope de Vega en su vida y obra; la calidad y agresividad de su principal enemigo (Quevedo); y el éxito tipográfico y literario de su producción. De estos cuatro puntos nos interesan básicamente dos: la pasión de Montalbán por la lectura (cuyas repercusiones sobre el *Para todos* serán comentadas más abajo al hilo de las exigencias de anotación filológica planteadas por el texto), y el éxito de su obra. Sobre su fortuna literaria ya se han comentado las polémicas que la rodearon, y el lector podrá juzgar sobre la calidad en sí misma de la novela que editamos; sobre el éxito tipográfico de Montalbán aún quedan algunos datos por ofrecer. Los *Sucesos* es la colección de novelas cortas más editada en los siglos XVII y

XVIII,³ lo cual, unido al éxito incuestionable del *Para todos*, cuya bibliografía acopio en el apartado tercero de esta introducción, hacen de Montalbán el escritor de novela corta más leído del Siglo de Oro. No nos debería sorprender, por lo tanto, el hecho de que el *Para todos* sirviera de inspiración directa a colecciones misceláneas posteriores. La influencia de Montalbán es determinante sobre obras como *Para algunos* (1640), de Matías de los Reyes; *Para sí* (1661), de Juan Fernández y Peralta; y algo más discutible en casos como el de *El entretenido*, de Alonso Sánchez de Tórtoles, o los *Gustos y disgustos del lentiscar de Cartagena*, de Ginés Campillo de Bayle (González de Amezúa, "Las polémicas," 93-94). A pesar del éxito del *Para todos* — y de la novelística corta en su conjunto de nuestro autor—, las novelas de Montalbán no han sido editadas conjuntamente desde el siglo XVIII. Modernamente sólo se han publicado los *Sucesos* y en ediciones hoy muy poco accesibles y, en cualquier caso, no muy rigurosas.⁴

LA ESTRUCTURA DEL *PARA TODOS* es altamente elaborada. Como reza su subtítulo — *Ejemplos ... repartidos en los siete días de la semana* —, la obra se reparte en siete días, amén de una "Introducción a toda la

³ Profeti (*Per una bibliografia*) registra veintitrés ediciones de los *Sucesos* entre 1624 y 1734, y conjetura la existencia de cinco más.

⁴ La editada por Cotarelo a principios de siglo y la que cuenta con la introducción de González de Amezúa para la Sociedad de Bibliófilos, de 1948.

semana" en forma novelada.⁵ Cada "día" incluye discursos pseudo-científicos o morales, sonetos en su cierre y dedicatorias a diversos personajes, uno por jornada. El *Para todos* cuenta con las aprobaciones de Fray Diego de Niseno, sin fecha, y del Maestro Joseph de Valdivieso, fechada en Madrid el 18 de enero de 1632. El día primero trae la comedia *No hay vida como la honra*; el segundo, la novela "Al cabo de los años mil"; el día tercero, la comedia *Un castigo, dos venganzas*; el cuarto, "El palacio encantado. Novela"; el quinto contiene dos autos sacramentales, *Polifemo* y *Escanderbech*; el sexto, la novela de "El piadoso bandolero"; y el último día se compone de la comedia de *La más constante mujer*. Sirven de colofón al libro dos índices: el de "Pontífices, Cardenales, Arzobispos, escritores de libros, predicadores, poetas y varones ilustres en todo género de letras" de Madrid; y la "Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente." Por último, Montalbán añadió "Un epílogo de los que la Antigüedad celebra por mayores en varias ciencias." La estructura miscelánea utilizada por Montalbán se acerca sobre todo, si hubiera que buscarle un precedente, a la diseñada por Tirso para sus *Cigarrales* (1624). Montalbán imita también el carácter erudito propio de obras como las *Noches de invierno* (1604) de Antonio Eslava, y concibe

5 Conviene recordar que también los *Cigarrales* de Tirso se abren con una "Introducción" novelada que precede a cinco cigarrales en los que, igualmente, se incluyen obras pertenecientes a géneros diversos (novelas, relatos, obras dramáticas, poemas...). Los *Cigarrales de Toledo* como posible precursor del *Para todos* es un tema todavía por estudiar.

así su *Para todos* como una obra en que la máxima horaciana del *utile* y *dolci* alcanza su expresión más puramente barroca y lograda.

2. "EL PALACIO ENCANTADO"

"EL PALACIO ENCANTADO" narra las peripecias de Cloridano, Príncipe de Acaya, en su intento por alcanzar la mano de Fénix, Princesa de Tracia. De camino hacia la corte de Tracia, al comienzo de la novela, Cloridano se encuentra con una dama que va a ser asesinada. La dama en apuros resulta ser Ismenia, hija mayor del Rey de Dalmacia y prima de Fénix. Sus presuntos asesinos son Arnaldo, hermano de la propia Ismenia y aspirante a usurparle el trono — por ley adjudicado al primer hijo del Rey, aunque sea fémina —, y Meleandro, Rey de Panonia y pretendiente de Ismenia, rechazado por ésta en favor de su primo Aristeo. Ismenia y Cloridano emprenden camino juntos hacia la corte de Fénix: la primera, para solicitar ayuda y protección; el segundo, para alcanzar la mano de la Princesa. Fénix había anunciado su intención de casarse por amor. Para ello, había distribuido su retrato por diversas cortes y había convocado en la suya a todos los aspirantes a alcanzar su mano. Entonces inicia el curioso proceso de selección del futuro esposo: ordena que los candidatos se reúnan en una casa de campo llamada el "Palacio Encantado," y allí les hace pasar una serie de pruebas de valor e inteligencia. Las que afronta Cloridano son las siguientes: escribir un soneto al cruel silencio de Fénix — quien, según el narrador, no se hace notar hasta dos meses después de la entrada del Príncipe en palacio —; asistir en premio a la calidad de su

poema a un sarao; y, por último, en castigo a una impertinencia — besar la mano de la Princesa —, sufrir una tormenta fingida en uno de los jardines del palacio y declamar un discurso sobre las obligaciones y cualidades del perfecto príncipe. Una vez superadas todas las pruebas exitosamente, Cloridano es elegido por Fénix como su esposo. Para celebrar el anuncio oficial del matrimonio se celebran unas justas reales en las que diversos caballeros compiten en defensa de la afirmación de que sus respectivas damas son las más bellas después de Fénix. Dos justadores alcanzan la final tras una pelea ejemplar: un caballero de negro y dorado, y otro de dorado y nácar. El primero derrota al segundo, que sale mal parado de la contienda. Se descubre al fin la identidad de los justadores: el vencedor es Aristeo y su padrino, la propia Ismenia; el derrotado resulta ser Meleandro, acompañado por Arnaldo (el hermano de Ismenia). Meleandro fallece a las pocas horas; Arnaldo confiesa sus delitos y es perdonado por Ismenia, ahora Reina de Dalmacia. La novela termina con las bodas de Cloridano y Fénix, de Aristeo e Ismenia y de seis parejas más. Se recupera el marco general que encuadra todas las obras intercaladas del *Para todos* y un músico, por último, recita un soneto para su audiencia.

Si bien el argumento de "El palacio encantado" — centrado casi exclusivamente en los requiebros amorosos entre unos nobles en un tiempo indeterminado — no aporta gran novedad al género de la novela corta, la forma en que este proceso de amor es tratado contiene algunas peculiaridades dignas de comentario. Dos historias de amor son

presentadas en paralelo. Una, la de Ismenia y Aristeo, ofrece al lector peligros, peripecias múltiples, envidias, traiciones y la contienda final entre Aristeo y Meleandro. Estos elementos son moneda de cambio corriente en la novela corta áurea. Sin embargo, la segunda historia, que además es la principal, se desarrolla entre Cloridano y Fénix en un palacio a puerta cerrada en donde casi nada es lo que parece y casi nada sucede. La relación entre los enamorados se limita a la conquista intelectual de la dama por parte del galán a través de poemas y discursos; del mismo modo, el amor de Cloridano había nacido previamente de la sola contemplación de un retrato de Fénix. Esta acentuación extrema del carácter intelectual del proceso amoroso conlleva al menos dos consecuencias fundamentales: en primer lugar, se apunta la posibilidad de una complicación psicológica de los personajes — aunque Montalbán no parece muy interesado en explotar literariamente este recurso —; y segundo, se enfatiza la importancia de las virtudes intelectuales tanto del galán como de la dama — fundamentalmente de sus cualidades poéticas y literarias.

La caracterización de los personajes responde a los parámetros más comunes de la novela corta seiscentista. Los protagonistas encajan en los arquetipos del galán y de la dama que se encuentran con leves variaciones en gran número de textos áureos en prosa y dramáticos: él es valiente, apuesto y culto; ella, hermosísima y de modales rígidamente exquisitos. No evolucionan psicológicamente a medida que avanza la acción, ni su caracterización sufre cambios bruscos. El carácter de los personajes es

trazado a través de dos procedimientos fundamentales: sus acciones y su modo de hablar. El comportamiento de los protagonistas de "El palacio" sigue ajustadamente todos los cánones sociales atribuibles a una idealización de la alta nobleza — trato refinado, cultura, ostentación, ocio, etc. Sus acciones muestran asimismo la radicalización y simpleza de sus psicologías: los personajes realizan actos, o íntegramente buenos, o íntegramente malos. Meleandro, por ejemplo, interviene en tres ocasiones a lo largo de la trama: conspira con el padre y con el hermano de Ismenia para alejar a ésta de la sucesión al trono de Dalmacia; intenta el asesinato de la Princesa cuando ve frustradas sus aspiraciones matrimoniales; y sale derrotado de su confrontación con Aristeo. En el extremo opuesto se sitúa, por ejemplo, Cloridano: arranca a Ismenia de manos de sus agresores; la lleva consigo a la corte de Fénix; enamora con su inteligencia y fidelidad a la Princesa de Tracia; e interviene en la justa final a fin de apaciguar a los contendientes y como testigo de cargo de las malas acciones de Arnaldo y Meleandro.

A pesar de la conducta lineal de Cloridano, es precisamente en este personaje en donde encontramos una veta de potencial profundidad psicológica que Montalbán, no obstante, no parece interesado en explotar. Lo interesante de la caracterización de Cloridano está relacionado, como se dijo arriba, con una de las peculiaridades en el tratamiento del amor de "El palacio encantado": el hecho de que el proceso de enamoramiento se lleva a cabo de una forma extremadamente intelectualizada. Cloridano es sometido a pruebas de amor básicamente psicológicas. En primer lugar,

transcurren nada menos que dos meses desde su entrada en palacio antes de que Fénix le plantee una primera exigencia (la composición de un soneto). Cuando el Príncipe es llevado a un sarao como premio a la calidad estética de su creación, impulsivamente besa la mano de Fénix y, en castigo por su osadía, se ve de repente inmerso en un espectáculo teatral de descomunales proporciones. La habitación en donde se desarrollaba el sarao se transforma como un decorado escénico. Cloridano es bruscamente transportado a través de un canal oculto a otra sala, cuya salida conduce a un jardín. Allí el Príncipe sufre una terrible tormenta "fingida" (entiéndase, "artificial"), de la que intenta resguardarse por la única puerta que tiene el jardín. Pero esta puerta está guardada por un soldado armado con un arcabuz; Cloridano cuenta solamente con su espada. Haciendo acopio de valor, el Príncipe se precipita hacia la puerta y, sabiéndose en peligro de muerte, ataca al soldado furiosamente. El guardián de la puerta resulta ser una figura de barro. Cloridano ha sido, una vez más, engañado, casi ridiculizado. Su temor había sido provocado por un bulto con forma humana que, en medio de la densa tormenta, le había parecido un soldado real. El interesantísimo sometimiento a esta serie de pruebas psicológicas no se corresponde, sin embargo, con el tratamiento literario que Montalbán dispensa a su protagonista. Al autor no parece interesarle la profundización en la mente de su personaje, ni la descripción de cómo la tensión psicológica a la que el Príncipe se ve sometido afecta a su carácter.

La caracterización de los personajes a través del diálogo sirve en "El palacio" a similares propósitos de idealización — casi de pura "abstracción" — de la alta nobleza. El estilo de los personajes es extremadamente refinado, hablan con lenguaje rebuscado y artificioso y son capaces de elaborar discursos eruditos ajustados a las normas clásicas de la retórica. Como en múltiples piezas dramáticas coétaneas, declaman largos monólogos mediante los cuales comunican al lector sus pensamientos más íntimos o acciones que el narrador ha elidido.

Esta potencialidad literaria de los personajes nos lleva al segundo aspecto peculiar de nuestra novela, ya mencionado: el paso a primer plano de las cualidades intelectuales — y, específicamente, de las artísticas — como factor decisivo del enamoramiento. Es, en efecto, el desenvolvimiento artístico del Príncipe (la calidad de su poesía y de sus discursos) el principal motivo de que Fénix se enamore de él. Del mismo modo, Cloridano había decidido pedir la mano de la Princesa tras la mera contemplación de un retrato suyo. Ambos recursos son ya, para 1632, bien conocidos por el público de novela corta. El galán enamorado por medio de un retrato de la dama tenía numerosos precedentes; la dama enamorada de un galán por la calidad de su poesía no contaba con menos modelos previos.⁶ Sin embargo, una vez más, Montalbán consigue llevar

⁶ Un ejemplo, entre muchos otros, de enamoramiento por retrato, en Castro y Anaya, *Auroras*, 79; la creación poética como factor decisivo en el proceso amoroso encuentra un caso paradigmático en Navarrete y Ribera, "Los tres hermanos" (*Novelistas*), 371.

ambos tópicos a su extremo. Si, por lo general, la declaración amorosa surgía en la novela corta tras sucesivos contactos entre la pareja protagonista — en los que, ciertamente, la literatura desempeñaba un papel esencial —, en "El palacio encantado" los encuentros entre Cloridano y Fénix son mínimos. Durante el proceso de selección de los candidatos, ambos conversan en sólo dos ocasiones: en la primera, nada más aparecer la Princesa, Cloridano besa su mano y, en castigo por su osadía, el Príncipe es repentinamente conducido a otra habitación a través de un canal oculto; en la segunda, Cloridano, como remisión final de su atrevimiento, debe declamar un discurso sobre la formación del príncipe ideal ante la Princesa y sus damas. La calidad del largo parlamento es lo que consigue doblegar la voluntad de Fénix, quien, "viendo que [Cloridano] tenía todas las condiciones que había pintado en su imaginación para ser su esposo, se declaró con él y dio palabra de ser suya." El contacto previo a la declaración amorosa se ha reducido a su mínima expresión. El enamoramiento ha prescindido de factores presentes en otras novelas cortas como, básicamente, algunos momentos de intimidad y diálogo — por convencionales que éstos fueran — entre la pareja protagonista. Montalbán no sólo ha eliminado el diálogo privado entre los amantes en ciernes, sino que ha evitado al máximo la mera visión del otro. Consecuentemente, de un lado se ha simplificado el proceso psicológico del enamoramiento al prescindir del diálogo entre la pareja. Al mismo tiempo, no obstante, se crea una extraña situación de mutismo y desconocimiento que pudo ser aprovechada por el autor para

una profundización en la psique de los personajes (fundamentalmente del central, Cloridano, sometido a fuerte presión psicológica). Del otro lado, el factor decisivo del enamoramiento pasa a depender de las cualidades y gustos literarios de los personajes. De este modo, la atención del lector real, enfrentado ante personajes que se enamoran de la creatividad artística del otro, se focaliza sobre las composiciones literarias de los propios personajes insertas en el texto. Así, la novela se pliega sobre sí misma en un movimiento continuo que nos lleva del marco de la colección (el *Para todos*) a las novelas mismas; de éstas, a los fragmentos creados por los personajes; y de éstos, de nuevo, al demiurgo en que acaba convirtiéndose el autor real, Montalbán, en ejercicio de un perfecto control sobre su creación. De ese modo, la ficción adquiere profundidad multiplicándose a sí misma, al tiempo que desenmascara su intrínseca irrealdad; de ahí que, como ficción que es, la novela gana en autenticidad lo que pierde en ese concepto crítico, por completo ajeno al siglo XVII, que hoy llamamos "realismo."⁷

Esa distancia entre los cánones estéticos imperantes en el Siglo de Oro y los actuales ha provocado que algunos críticos de este siglo arremetan injustamente contra el género de la novela corta y, especialmente, contra Montalbán.⁸ Se ha acusado a la novela del siglo XVII — con la salvedad obvia del *Quijote* y pocos títulos más — de haber

7 En ese sentido, F. Ynduráin defiende contundentemente el valor literario de las novelas de Lope en su *Lope como novelista*, 71 ss.

8 Así, por ejemplo, Ferreras, *La novela*, 35 ss.

producido una literatura inverosímil y carente de todo rasgo de autenticidad. Si bien "El palacio encantado" no es, a todas luces, una novela excepcional, no es menos cierto el hecho de que responde a unos criterios estéticos por completo dispares respecto a los del siglo XX. Sin la consideración de esa distancia básica entre el siglo XVII y hoy, todo juicio — y, especialmente, todo reproche — efectuado sobre la novela correrá el riesgo, como mínimo, de anacronismo.

El concepto de verosimilitud que traza las líneas estéticas maestras del siglo XVII dista mucho, ciertamente, del actual. Lo verosímil en el Siglo de Oro es una noción heterogénea y variable; heterogénea porque está compuesta de cuatro aspectos (coherencia, decoro y necesidad; ejemplaridad; posibilidad y maravilla; y credibilidad); y variable porque estos aspectos pueden variar según la época, el autor y hasta la obra que se estudien. "El palacio encantado" — novela que, como ya hemos avanzado, lleva a su extremo algunos de los cánones artísticos áureos — sigue hasta cierto punto y a su manera los dictados teóricos coetáneos sobre la verosimilitud. El lenguaje de los personajes, por ejemplo, tan inverosímil para el lector actual, responde a la teoría clásica de los tres estilos. Dado que los personajes son príncipes y reyes, su estilo había de ser alto o grave. La versión de este nivel estilístico que Montalbán ofrece es, por supuesto, extrema; pero, en todo caso, respeta el verosímil coherente y decoroso que exigía a los personajes hablar acorde a su calidad social. Al verosímil ejemplar se debe la caracterización unilateral de los personajes, que son, o enteramente buenos, o por completo malos. Los

caracteres que la novela presenta se nos aparecen como arquetipos íntegros de lo que la moral puede admitir y de lo que no. Implícita, sutilmente, a través de un recurso tan aparentemente ingenuo como el de una caracterización polar de los personajes, el autor se ajusta al verosímil ejemplar con el fin de adoctrinar a su lector sin dar pie a interpretaciones diversas o a posibles lecturas erróneas. En el extremo opuesto a la visión cervantina, Montalbán se ciñe rigurosamente a un verosímil ejemplar en extremo simplificador e ingenuo, pero sutilmente convincente respecto a esa masa lectora a la que la obra se destina: *para todos*. El verosímil de la posibilidad y de la maravilla es también respetado en "El palacio." Además de que no aparecen elementos sobrenaturales — incluso la predicción astrológica sobre el destino de Ismenia es presentada abiertamente como un fraude —, la obra sigue un modelo novelístico, el de la novela bizantina, que hace verosímiles lances del argumento como:

- a) los encuentros casuales (de Cloridano con Ismenia; y de ambos con el criado del Príncipe)
- b) los cambios de fortuna sufridos, por ejemplo, por Ismenia al principio de la novela y por Cloridano durante las pruebas que afronta en el palacio encantado (de peor situación a mejor), y por Meleandro y Arnaldo en la justa final (de mejor a peor)
- c) los fenómenos extraños que ocurren en el palacio encantado (movimiento de objetos, cambios de decorado, tormenta fingida y soldado de barro), que son explicados como parte de un mecanismo artificial — de

máquinas teatrales —, y no son atribuidos, en ningún momento, a poderes sobrenaturales o irracionales. La invención de un "palacio encantado" para llevar a cabo la elección del esposo ideal se encuadra dentro de unos ideales aristocráticos presentes en tantas otras colecciones de novela corta seiscentista (de los *Cigarrales* a los fingimientos e invenciones del propio Cervantes en el *Quijote*, en "El celoso extremeño" o en "La ilustre fregona," por ejemplo) e incluso atestiguados históricamente.⁹

El verosímil creíble, suma y proyección hacia el lector de todos los anteriores, queda con todo esto salvaguardado. La credibilidad de la obra — lo que no significa su historicidad ni su "realismo" — se construye a partir de un entramado bien urdido en torno a un rígido sistema de coherencia y decoro, de ejemplaridad y de posibilidad. Montalbán, es cierto, aplica este sistema a la novela en su vertiente más extrema y simple, pero no por ello carece en otro sentido de efectividad, ni se demuestra en definitiva menos consciente de un plan estético e ideológico previo perfectamente trazado. Lo que al lector actual parece una trama inverosímil y de estilo retorcido, debió ser para el lector del XVII una fuente de verosímil creatividad y de permanente admiración. Esta parece ser la única explicación del excepcional éxito de público de las novelas de Montalbán.

⁹ Teresa Ferrer, *La práctica*, y José Deleito (*El Rey y ...También*) traen ejemplos históricos de este tipo de representaciones escénicas cortesanas.

Ese atractivo hoy desgastado, producto de un horizonte de expectativas completamente distinto del actual, es el que el editor moderno de Montalbán debe esforzarse por restaurar.

3. CRITERIOS DE EDICIÓN

LA TAREA DEL EDITOR DE TEXTOS CLÁSICOS consiste en ofrecer al lector moderno un texto que cumpla simultáneamente estos tres preceptos:

- a) La máxima fidelidad posible a la labor autorial (cálculo de variantes cuando se dispone de más de tres testimonios distintos de un mismo texto, fijación textual, método editorial ecléctico).
- b) La máxima inteligibilidad gráfica posible (modernización de grafías, puntuación, capitalización, acentuación, disposición gráfica del texto y del aparato crítico).
- c) La máxima inteligibilidad semántica posible (a través de notas filológicas que aclaren significados oscuros y que acerquen al lector a un universo semántico al cual se siente ajeno o que siquiera percibe, como es el caso de referencias bíblicas, históricas, satíricas, geográficas o de proverbios y refranes).

El *Para todos* no plantea problemas de transmisión textual, esto es, las múltiples ediciones a través de las cuales nos ha llegado el texto no presentan apenas variantes, y ninguna de ellas, en todo caso, es significativa. Por lo tanto, en esta introducción me ocupo específicamente de la modernización gráfica, puntuación, capitalización, acentuación y

anotación filológica de los textos áureos en general, y de "El palacio encantado" en particular.

A. MODERNIZACIÓN

EL DEBATE QUE PLANTEA la modernización gráfica es bien resumido por Julio Rodríguez Luis a partir del caso concreto de la edición de las *Novelas ejemplares*:

El problema que enfrenta todo editor contemporáneo de Cervantes y de cualquier autor clásico que haya optado por la modernización del texto, como es casi de rigor que suceda habida cuenta del público al que se dirige el libro, es decidir qué modernizará y qué dejará tal y como aparece en el texto original. ("Para una edición," 406)

Se pueden adoptar básicamente dos criterios: "mantener a ultranza de manera ultraconservadora, las formas externas de sus voces" o conservar "todo lo sustancial y renovar aquello que resulte accesorio o accidental" (Feijoo, "Modernización," 239).¹⁰ Según Luis Iglesias Feijoo, partidario de la modernización de todo lo "accidental," "al conservar a ultranza, sólo realizaríamos en la mayor parte de los casos la menguada tarea de preservar las preferencias ortográficas de los cajistas, no de los escritores" (ibíd., 240), puesto que

en aquellos siglos se carecía de una ortografía regular, que sólo las imprentas intentaban. Si ello es así, ¿a qué propósito

¹⁰ Feijoo entiende lo "accidental" en el sentido en que Greg lo utiliza, esto es, en referencia a "spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation" (Greg, "The Rationales," 19-20).

interponen [los editores "conservacionistas"] entre el lector actual — especialistas o no — y los textos clásicos una barrera inútil, molesta, desagradable y perfectamente prescindible? (241)

Respetar la grafía original de un texto a fin de allanar la tarea del historiador de la lengua tampoco tendría sentido para Feijoo, dado que el especialista "consulta las ediciones originales, y quien se inicia en los estudios irá paulatinamente familiarizándose con ellos en ediciones facsímiles. Todo lo demás puede ser esoterismo, dificultad gratuita o mero mecanicismo" (243).¹¹ Jesús Cañedo e Ignacio Arellano optan igualmente por la modernización gráfica, aunque emplean un tono menos combativo que el utilizado por Feijoo. Estos autores parten del hecho de que "el *texto*, realmente, es la *obra* creada por el escritor, no su reflejo gráfico." Reconocen en consecuencia que "editar (al igual que traducir) es de alguna forma 'traicionar.' La tarea del editor es una elección entre inconvenientes" ("Observaciones," 340). La eliminación de

11 Una idea similar destaca Ignacio Arellano: "no somos los editores críticos los que tenemos que dar material a lingüistas o paleógrafos, sino que son ellos los que tienen que ayudar a la edición crítica. Parece dudoso, por lo demás, que un historiador de la lengua vaya a sacar sus materiales de una edición paleográfica de la que nunca estará seguro — los errores de transcripción son siempre posibles — en vez de ir a los originales" ("Edición crítica," 575). Los argumentos, por el contrario, a favor de la práctica del *old-spelling* en el caso concreto de las ediciones de las obras de Shakespeare — del que recuerdo al lector no ha se conservado ningún manuscrito hológrafo — son reunidos por Fredson Bowers, *Textual*, 131.

los obstáculos entre el texto y su lector es en ese sentido una parte fundamental de la edición.¹² De ahí que

No tiene objeto ... la reproducción fiel de rasgos inútiles, ni la proliferación de indicaciones críticas de dudosa eficacia y legitimidad, por el prurito de recoger todos los detalles: la indicación de cambio de folio, por ejemplo, que hacen algunos editores cortando, con corchetes que enmarcan el dato, una palabra, interrumpe la lectura mediante un elemento parásito, que no existía, por otra parte, en el original. (341)

La modernización debería alcanzar, pues, a todos los signos gráficos "siempre que la grafía no tenga relevancia fonética" (346).

Entre los defensores de la conservación se encuentra Pablo Jauralde. Jauralde plantea el mismo problema que los modernizadores, pero desde el punto de vista opuesto. Si aquellos anteponen las necesidades del lector contemporáneo, Jauralde se muestra preocupado por respetar prioritariamente los usos del autor. En ese sentido afirma que

acentuación, puntuación y mayúsculas suelen ser los tres aspectos invariablemente modernizados tanto en ediciones diplomáticas, como críticas o fonéticas. No debería ser así. Ya hemos visto cómo la edición diplomática puede y debe mantener la puntuación originaria y, por tanto, también el sistema de mayúsculas ... Pero — al menos en ediciones no

12 Así lo afirma Ignacio Arellano: "no se puede pensar en múltiples ediciones de varios niveles para distintos públicos destinatarios: nuestras ediciones deberían aspirar a ser válidas para un cierto espectro de receptores que pudiera paulatinamente irse ampliando ... ¿No tenemos los filólogos profesionales, entre otros, el deber de servir al texto facilitando su conocimiento al mayor número posible de lectores?" ("Edición crítica," 576).

totalmente modernizadas — también lo es [razonable] conservar el sistema de mayúsculas empleado por el autor (o, eventualmente, por el amanuense o impresor) en cuanto se trata de un sistema expresivo peculiar. (*Manual*, 177-178)¹³

Con todo, el mismo Jauralde reconoce que

a partir del siglo XVI, y con determinadas cautelas dialectales y geográficas, se puede llegar a una modernización absoluta de las grafías, principalmente en los casos que venían hasta entonces afectando profundamente al sistema fonológico del español: las sibilantes, la *h*- inicial, las grafías *b*, *u*, *v*, para consonantes.

Las posturas entre modernizadores y conservacionistas no están, pues, tan alejadas como pudiera creerse. Unos y otros reconocen tanto la legitimidad de la conservación de grafías obsoletas con valor fonético como la de la modernización — a partir del XVI especialmente, matiza Jauralde — del resto. El aparente enfrentamiento entre dos actitudes opuestas toma así la forma de un debate muy delimitado en torno a la función y objeto de la tarea del editor. Los criterios adoptados por el editor pasan con ello a depender, más que de cuestiones teóricas abstractas y apriorísticas, del tipo de edición que en cada caso concreto se pretenda acometer.¹⁴

13 También Cañedo y Arellano, no obstante, defienden en determinados casos el mantenimiento del sistema de mayúsculas empleado por los editores áureos ("Observaciones," 349).

14 Similar impresión constata Arellano: "no veo yo una separación radical entre ambos: no hay — no veo — una sustentación teórica que permita hablar de opciones enfrentadas; sólo grados diversos de una misma práctica" ("Edición crítica," 572). No debemos olvidar por otra parte, como han

Los tipos de edición que, según Jauralde (162-70), pueden adoptarse, son éstos:

- a) facsímil (copia reprográfica de un texto).
- b) paleográfica o diplomática (transcripción fiel de un texto).
- c) crítica (debería, según Jauralde, conservar todas las grafías actuales y las que, sin serlo, tienen un determinado valor fonético).
- d) fonética (mantiene valores fonéticos, pero moderniza; es el tipo de edición normalmente utilizado por las colecciones de clásicos habituales: "Clásicos Castalia," "Clásicos castellanos," editoriales Cátedra, Planeta, etc.).
- e) modernizada (es incoherente, puesto que nunca se moderniza el texto íntegramente).
- f) versión moderna (implica un proceso de refundición, casi de reescritura, del texto. Es la versión coherente de la edición modernizada).

A partir de esta clasificación, Jauralde determina qué grafías pueden conservarse en cada caso:

recordado pertinentemente Arellano ("Edición crítica," 572), Cañedo y Arellano ("Observaciones," 346) o Blecua (*Manual de crítica*, 142), que ciertos escritores áureos — Herrera, Rioja, Alemán, Correas... — manejan una ortografía propia que debe ser en todo caso respetada por el editor moderno. La preocupación por una regularización ortográfica es manifiesta ya en autores de fines del siglo XV (Antonio de Nebrija en su *Gramática de la lengua castellana*) y del Siglo de Oro (véase por ejemplo A. de Torquemada, *Manual de escribientes*, 1552, o Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la imprenta*, 1680); amplía las referencias Feijoo, "Modernización," 243.

1º) Todas: edición diplomática y paleográfica.

2º) Todas las actuales y todas las que, sin ser actuales, tenían un peculiar valor fonético.

3º) Sólo las que tienen valor fonético: edición fonética. Es el criterio usual — con concesiones paleográficas — en las ediciones críticas.

4º) Sólo las actuales: edición modernizada."

En estos últimos tres casos, matiza Jauralde, los conocimientos de fonología diacrónica del español "permitirán la cabal transcripción o conversión de grafías arcaicas en modernas (por ejemplo: la x como j)" (182).

Esta edición de "El palacio encantado" encajaría en el tercer grupo de los establecidos por Jauralde. Conservo sólo las grafías que tienen un valor fonético determinado. Mantengo las formas erróneas o arcaicas utilizadas por el autor (laísmos, leísmos, "encontrastes," "quisistes," "vais" por "vayáis," "vía" por "veía") y la conjunción copulativa "y" delante de palabra comenzada por "i" ("... y Ismenia"), puesto que son usos particulares y caracterizadores de la lengua de un autor, y pueden ayudar a la identificación de textos desconocidos de Montalbán. Modernizo, eso sí, las vacilaciones ortográficas en casos como "escuro" / "oscuro," "recebido" / "recibido," "vitorioso" / "victorioso," "sumptuoso" / "suntuoso," el sistema de sibilantes (-ss-, -s-, -ʃ-, -ç-, -z-), el empleo de la h tanto inicial como en exclamaciones ("oh" por "ò") y la confusión entre las grafías -y-/-i- y -b-/-u-/-v-. Estas vacilaciones pueden

pertenecer al propio autor o deberse al cajista de turno. Desarrollo, por último, abreviaturas como q(ue), hōbres (hombres), quie(n), etc.

Realizando una edición fonética pretendo ofrecer al lector, en suma, la máxima inteligibilidad gráfica posible, de tal modo que las grafías no supongan un obstáculo — innecesario, por otra parte — a la lectura del texto y se preserven, al mismo tiempo, los usos caracterizadores del lenguaje de Montalbán.

POR CUANTO RESPECTA A LA PUNTUACIÓN, debe notarse que gozaron de cierta fama unos pocos tratados áureos en que se ofrecían normas para puntuar correctamente; así los de Venegas (*Tractado de ortographía*, 1531), Alemán (*Ortografía castellana*, 1609), Jiménez Patón (*Epítome de la ortografía*, 1614), Correas (*Arte de la lengua*, 1625), Paredes (*Institución y origen*, 1680) y los estudios de Aldo Manuzio popularizados en torno a 1615 (Rey, "Notas," 388-391). Lo cierto es, sin embargo, que el uso habitual era que el cajista puntuara los textos que editaba de forma más o menos aleatoria. De ahí que la modernización de la generalmente caótica puntuación aurisecular no resulte siempre tarea fácil. La puntuación presenta al editor moderno algunos dilemas difícilmente resolubles. Cañedo y Arellano plantean los más señalados:

a) entre varios testimonios de un mismo texto, ¿de cuál de ellos se reproduce la puntuación si, como suele ocurrir, no hay constancia de que ninguno de ellos fuera revisado cuidadosamente por el autor?

b) "¿cómo interpretar la función de una puntuación rítmica sin contar con grabaciones sonoras de la época?"

c) ¿qué criterio adoptar cuando un autor prescinde en sus manuscritos de la puntuación, pues confiaba esa labor a los cajistas? ("Observaciones," 348-349).

"El palacio encantado" presenta fundamentalmente dos tipos de dificultades a la hora de modernizar su puntuación. De un lado, la puntuación del texto viene complicada por la sintaxis abstrusa de Montalbán. El discurso del narrador es intrincado y a veces confuso; los parlamentos de los personajes floridos, virtuosísticos y de un extremado retoricismo. El texto original presenta, por otro lado, una cierta uniformidad por lo que respecta a la puntuación de determinadas estructuras. Por ejemplo, y en general, trae coma delante de la partícula copulativa "y," tanto en enumeraciones de tres o más términos ("tendidos los cabellos, vendados los ojos, presos los pies, atadas las manos, y vuelto a los cielos el encubierto rostro") como en estructuras bimembres ("¿Qué es de las vírgenes, y de los mancebos que han de acompañarme...?") y en la coordinación copulativa ("no sé yo que haya diferencia entre matar a Ismenia, y quitar la vida a Aristeo"); se coloca signo de interrogación sólo al final de la pregunta ("Cómo es posible...?"); y los dos puntos (:) se utilizan a veces en lugar del punto y seguido ("...le obligó a no pasar adelante sin saber el misterio de aquellas quejas: y así dejando el caballo..."). Dado que es imposible tener la certidumbre de que este sistema de puntuación se deba al propio Montalbán y no al cajista de

turno, opto por su modernización acorde al criterio de la máxima claridad y corrección sintáctica posibles.

LA ACENTUACIÓN EN LOS TEXTOS CLÁSICOS se sujeta con apenas variantes a lo comentado más arriba sobre la puntuación. Por ello, advierte igualmente A. Blecua que

el carácter poco regular e incoherente a veces de los distintos sistemas de acentuación impide mantenerlo, aun cuando debe servir de orientación para los casos ambiguos y para voces de dudosa acentuación. (*Manual de crítica*, 142)

No encuentro en "El palacio encantado" lógica o sistematicidad algunas en el empleo de los acentos. Se utiliza con cierta frecuencia el acento grave (´). Tampoco aprecio ningún caso especialmente problemático o que plantee ambigüedades. Modernizo todo el texto, pues, a partir de las normas de acentuación actuales.

LA PRESENTACIÓN GRÁFICA del texto conlleva básicamente dos preocupaciones: la división en párrafos y la colocación de las notas (textuales y filológicas). En cuanto a la división en párrafos, respeto por lo general la del texto base, pues me parece coherente y ajustada a los criterios actuales. Apenas introduzco dos ligeras variantes. En primer lugar, la intervención de un personaje mediante discurso directo abre siempre párrafo nuevo en mi edición, cuando en el texto base, en contadas ocasiones, se inscribe en el mismo párrafo — como tras punto y seguido — y sin comillas ("Así se quejaba la triste dama ... y pensando que

[Cloridano] era alguno de sus enemigos, le dijo: Si es hora, oh cruel Meleandro, de manchar..."). En segundo lugar, cuando el discurso de un mismo personaje es dividido en diversos párrafos temáticos — básicamente el discurso sobre la formación del príncipe enunciado por Cloridano —, utilizo al inicio de cada nuevo párrafo el signo « como indicación de que el personaje no ha terminado aún su intervención a pesar de que se abre párrafo nuevo. Respecto a la disposición de las notas en el texto, la mayoría de los estudiosos optan por la colocación del texto en la parte superior de la página y las notas — variantes textuales y notas filológicas — al pie. John Varey, sin embargo, apuntó la posibilidad de que estas últimas formen un apartado independiente al final del texto. Robert Jammes propuso, por su parte, la colocación del texto en la página derecha y de las notas en la izquierda (complicada tarea si pensamos en la adaptación de la proporción de notas al texto de cada página).¹⁵ Arellano propone, en su edición del entremés de Bances Candamo aparecido en la revista *Criticón*, colocar las notas textuales que indican alteraciones del texto copia sin mayor comentario a pie de página y dejar para el final las observaciones filológicas que merecen más atenta explicación (esta posición puede cambiar dependiendo de la cantidad de observaciones y variantes que haya: si éstas son abundantes pueden ir todas juntas en un apartado, ya que sólo van dirigidas a especialistas). Las notas filológicas pueden colocarse al final en la edición de textos no muy extensos, pero, en general, se postula su colocación a pie de página. Simplemente se debe

15 Véase la edición de R. Jammes de las *Soledades* de Góngora en Castalia.

intentar evitar, por cuestión estética y de comodidad de lectura, que las notas desplacen al texto editado de una página a otra, lo cual provoca, como se ve con cierta frecuencia, que haya páginas enteras en que se ofrece apenas una línea de texto o siquiera eso. Arellano viene insistiendo con especial énfasis en diversos trabajos, además, en la conveniencia de la elaboración de un índice final de notas que facilite su consulta y contribuya a la creación de un banco de notas filológicas, acervo común del cual todos los editores de textos áureos saldrían beneficiados.¹⁶ En nuestra edición, todas las notas se han situado a pie de página. La razonable extensión de las requeridas por "El palacio" impide que el texto se vea desplazado por una anotación excesivamente larga. La comodidad de lectura y la facilidad de consulta aconsejaban, pues, la colocación a pie de página de todas las notas.

La fluidez en la lectura de un texto aurisecular — objetivo prioritario de esta edición — no implica en ningún caso la pérdida de valores tipográficos fundamentales que el lector moderno puede, sin una preparación específica ni un esfuerzo adicional, apreciar. La edición de 1633 del *Para todos* de Montalbán es, en parte, coherente en su sistema de capitalización, basado en el empleo de mayúscula inicial en palabras que designan pilares fundamentales del sistema ideológico de la época ("Dios," "Corte," "Rey," "Príncipe"...). El uso de estas mayúsculas, por

¹⁶ Este propósito se está llevando a cabo en la edición de los *Autos completos* de Calderón que dirigen I. Arellano y Á. Cilveti para la editorial Reichenberger-Universidad de Navarra.

tanto, debe ser respetado por una edición moderna del *Para todos*, Sin embargo, en otras ocasiones el texto base utiliza la mayúscula sin motivo aparente; por ejemplo, cuando se nombran algunas formas estróficas ("Glosa," "Soneto," "Letra," "Redondilla," "Romance"; pero también "epigrama," "letra," "versos"), cuando se pretende mostrar respeto hacia lo nombrado ("Damas," "Caballeros," "Filósofo," "Catedrático de Prima," "Músico Tebano"...), o a partir de un uso más o menos aleatorio ("Día" y "día," "Floresta," "Escuelas," "Cartagineses," "pueblo Romano," "ejemplo Gentil," "dulce Zéfiro," "Gigantes," "Planeta," "Estrellas..."). Se utiliza mayúscula igualmente al inicio de cada verso. Modernizo este irregular sistema de capitalización — sobre el cual, además, tampoco contamos con indicio alguno que lo atribuya a la pluma del autor —, manteniendo las mayúsculas sólo en los siguientes casos: nombres propios, "Rey," "Princesa," "Príncipe," (cuando se utilizan como aposición de un nombre propio o se refieren a un personaje concreto), "Corte" (cuando funciona como nombre propio de lugar), "Amor ciego" (en referencia a Cupido vendado), "Parnaso," "Consejo de Estado," "Majestad" y "Alteza." "Palacio Encantado" aparece asimismo en mayúscula cuando es utilizado como nombre propio del palacio en donde se desarrolla la acción de la novela. Regularizo la capitalización en todos los demás casos.

B. ANOTACION

SI LA MODERNIZACIÓN TIENE por objeto vencer las dificultades gráficas que un texto áureo plantea, la anotación filológica aspira a que su universo semántico sea lo más diáfano posible para el lector actual.¹⁷ Como resume ajustadamente Ignacio Arellano,

[la] anotación es tanto más necesaria cuanto mayor sea la lejanía entre los ámbitos históricos y culturales en que están inmersos el lector y el texto: será preciso aclarar numerosos aspectos que escapan a la percepción del receptor, obvios quizá en otra época, y que pueden ser fundamentales para el buen entendimiento de la obra literaria. Las alusiones a personas y cosas, sucesos y costumbres, el juego con frases hechas vivas en su tiempo y, en fin, todo el contexto lingüístico, social y sentimental que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir, reclaman una cuidadosa labor de interpretación de los sentidos literales y connotativos que permita el acceso a su complejidad, revelando las claves perdidas o difuminadas en la distancia. ("En torno a la anotación," 6)

17 Otra función de la anotación aparece estrechamente ligada a la ecdótica. Como afirma I. Arellano, "las notas filológicas [...] son necesarias tanto en el extremo del lector, que sólo con su ayuda podrá, normalmente, alcanzar un grado aceptable de competencia, como en el extremo básico de la preparación del texto, que difícilmente podrá ser fijado en muchos casos sin una simultánea labor ecdótica y hermenéutica" ("Varias notas," 131). La depuración de errores u olvidos del copista (*retocándome* por *retoçándome*, casos de puntuación como *de* por *dé* o la confusión entre la *l* larga y la *f*) son ejemplos recurrentes de esta conjunción de ecdótica y hermenéutica a la que hace referencia Arellano.

Son múltiples los aspectos, por lo tanto, que reclaman anotación. Francis Cerdán distingue fundamentalmente siete: a) circunstancias en que se compuso el texto; b) identificación de personas aludidas (explícitamente o en clave); c) identificación de lugares citados; d) identificación de la cronología y sucesos históricos que aparecen en el texto; e) alusiones mitológicas; f) alusiones bíblicas; y g) alusiones culturales, literarias o artísticas (Arellano, "Edición crítica," 579).

La variedad de campos anotables y el amplio espectro de razones que llevan al editor a anotar, sin embargo, no implica que no debemos tener claro cuáles son los límites de la labor editorial. I. Arellano y J. Cañedo ofrecen algunas pautas para llevar a cabo una anotación exhaustiva pero no prolija:

1. Dejar fuera "las valoraciones y ponderaciones y los análisis propiamente literarios," anotando no obstante "tópicos, frases hechas, alusiones, fondo de motivos tradicionales sobre los que se reconstruye un pasaje, léxico, etc." En efecto, "el objetivo ideal sería el de reconstruir el horizonte de recepción que podría tener un lector o un espectador, igualmente ideales, del siglo XVII" (Arellano, "Edición crítica," 579).
2. Evitar las divagaciones gratuitas. En ese sentido, es particularmente importante prestar atención al contexto de la palabra o frase anotadas a fin de ofrecer únicamente la explicación o definición, entre otras posibles, requerida por el texto. En su caso, no obstante, no sólo habrá de aclararse el sentido literal de una palabra o frase, sino también su sentido connotativo y/o literario.

3. Abundar en el trasfondo literario, social, cultural o histórico del término o expresión anotados, en la medida en que ello contribuya a su comprensión total por parte del lector.
4. Aportar testimonios paralelos — del mismo o de diferentes autores coetáneos o anteriores — que autoricen el uso anotado.
5. Prescindir de la distinción entre “glosario” y “notas” porque es de poca utilidad y desorienta. Además, se recomienda abrir cada nota con “la palabra anotada o la palabra clave del pasaje anotado con el fin de facilitar la elaboración del índice” de notas e incrementar así la facilidad — y por tanto la efectividad — en el manejo de las mismas (“Observaciones provisionales,” 353) .

En la anotación de “El palacio encantado” he utilizado fundamentalmente cuatro tipos de notas. De notas textuales he necesitado muy pocas, pues no me he encontrado ante problema alguno de transmisión textual, ni de ilegibilidad, ni de anotación manuscrita en los márgenes del texto. Tan sólo me ha parecido oportuna el registro de algunos errores — como, por ejemplo, la corrección en la edición de 1645 de un error en la de 1633 (“Numidia” corrige a “Numinia”) o de errores que encontramos en ambas (como cuando, por ejemplo, se nombra a “Arnaldo” erróneamente por “Alejandro”) o se conjuga el verbo equivocadamente (“la letra y la firma *era* de” en lugar del verbo en plural “eran”). Las notas léxicas que he debido emplear se basan en la consulta del Covarrubias o del *Diccionario de Autoridades (DA)* — optando siempre que ha sido posible por la definición del Covarrubias, más

próximo en el tiempo a Montalbán. Cuando lo creo pertinente, autorizo el uso anotado con textos de otros autores o de Montalbán mismo, aunque evito la erudición gratuita cuando la acepción de Covarrubias o del *DA* se ajusta al término anotado y su uso no responde a una motivación estilística o ideológica particular. Un tercer grupo de notas lo constituyen las notas explicativas, con las que he intentado aclarar significados oscuros. He utilizado básicamente la paráfrasis para tratar de explicar al lector actual, de forma más accesible, qué había querido decir el autor a través de una expresión artificiosa y abstrusa. Por último, las notas informativas y bibliográficas amplían la información sobre el término o pasaje anotados en tres sentidos: aportando bibliografía y comentarios pertinentes sobre el tema anotado, identificando la forma estrófica de los poemas y localizando la(s) fuente(s) utilizada(s) por el autor en la documentación de ciertos pasajes y discursos.

Por lo que respecta a los textos que pueden ser utilizados para anotar filológicamente conviene hacer todavía un par de observaciones. En primer lugar, fuentes de información básica (libros de emblemas, traducciones áureas de repertorios latinos como la *Historia natural* de Plinio, las *Noches Áticas* de Aulo Gelio o los *Dichos* de Valerio Máximo, tratados científicos, libros de curiosidades y misceláneas como la de Melchor de Santa Cruz, y un largo etcétera) son en muchos casos imposibles de consultar en edición moderna y de fácil manejo. En segundo lugar, diccionarios como el de *Autoridades*, el *Léxico del marginalismo* y el *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro* —

utilísimos por otra parte — se equivocan "a menudo," según Arellano, "porque consideran acepción lexicalizada y generalizada lo que sólo es un uso metafórico ocasional en un texto de determinado poeta" ("Edición crítica," 583-584). Por ello, el mejor modo de precisar sin error una determinada acepción problemática es autorizándola con textos paralelos — próximos en el tiempo — del mismo o de distinto autor. La consulta sobre todo del diccionario de Covarrubias nos ha eximido de esta documentación paralela, pues, como ya he señalado, pocos términos confusos o de significado ambivalente aparecen en la novela de Montalbán. Insertar multitud de textos paralelos me parecía, en este caso, erudición gratuita y divergente de los propósitos de esta edición: allanar toda previsible dificultad a un lector actual de "El palacio encantado."

La localización de las fuentes utilizadas por Montalbán en "El palacio encantado" ha presentado numerosos problemas. Montalbán parecía forzado a mostrar la erudición propia de un Doctor en Humanidades al componer una novela dirigida "para todos" y que aspiraba utópicamente a tratar "de todo." La pedantería de Montalbán es bien conocida en ese sentido. La novela cuenta con unos cuantos discursos (sobre ritos funerarios, sobre la educación del príncipe...) que el autor ornamenta profusamente con citas a autores diversos, no sujetándose a una fuente única (una miscelánea, por ejemplo), ni utilizando la misma fuente más de dos veces seguidas. Montalbán maneja fundamentalmente los siguientes textos: las *Metamorfosis* de Virgilio para alusiones mitológicas y las *Vidas paralelas* de Plutarco y los

Hechos y dichos memorables de Valerio Máximo para alusiones a la Historia de Grecia y Roma.

La localización de las fuentes de "El palacio" presenta dos dificultades concretas más. De un lado, en determinados fragmentos anotables Montalbán no cita la proveniencia de su información, por lo que la identificación de sus fuentes puede convertirse en una búsqueda a ciegas. En el caso del discurso sobre los funerales, por ejemplo, Ismenia, a punto de ser asesinada secreta e ignominiosamente en un lugar apartado del bosque, clama al cielo su infortunio e interroga a los dioses sobre quién cerrará sus ojos, quién ofrecerá un convite o quién la cubrirá con una túnica blanca si su muerte será ignorada por los suyos. Estos ritos funerarios tienen una clara tradición y presencia en la cultura greco-latina antigua, pero, ¿cuál pudo ser la fuente concreta de Montalbán, si la hay? Una de las afirmaciones expresadas en ese parlamento, además, no la he podido respaldar con texto alguno. Ismenia dice que sólo las vírgenes y los emperadores deben ser enterrados en la ciudad. Sin embargo, lo que hoy sabemos es que la inhumación en intramuros sólo se realizaba en la Antigüedad muy excepcionalmente y, por regla general, sólo en el caso del fallecimiento de niños, que eran enterrados junto a las casas de sus padres. Otro caso de anotación que plantea problemas es el que respecta a Semíramis. Montalbán alude en el texto a los amores de la reina de Babilonia con un caballo. Esta creencia pertenecía al acervo común áureo en torno a la conocidísima historia de Semíramis — muy utilizada tanto para ejemplificaciones concretas como para argumento de obras literarias

enteras. Sin embargo, entre todo el inmenso caudal bibliográfico anterior al Siglo de Oro dedicado a la reina de Babilonia, sólo un autor — Plinio el Viejo — y sólo en un lugar de su monumental *Historia natural*, hace una escueta alusión a los amores de Semíramis por un caballo, citando a un tal Iuba. ¿Consultó Montalbán este lugar o simplemente aprovechó el acervo común de su tiempo sobre tan conocido personaje? Este tipo de incertidumbre se extiende a veces a la cuestión de si la voz anotada realmente cuenta con una fuente concreta o es invención o variación del propio autor. Hacia el final de la novela, uno de los personajes utiliza como lema una redondilla que llama "antigua." La estrofa tiene un aire inconfundiblemente popular. Tras una exhaustiva búsqueda de la posible fuente de esta estrofa en cancioneros y otras colecciones de poesía popular desde la Edad Media hasta el XVII, apenas he encontrado unos versos de similar cariz. ¿Cuenta con una fuente escrita esta redondilla? ¿Pertenece a la tradición oral? ¿Es mera invención del propio Montalbán? ¿Proviene de algún texto dramático de nuestro autor o de cualquier otro, y por ello no aparece registrado en los cancioneros? En ese caso, ¿lo introduce Montalbán en su texto con variaciones propias o literalmente? Cuestiones similares surgen con respecto a otros pasajes de la novela, como la anécdota de un filósofo y su peculiar manera de proteger la honra de su hija, una sentencia de Demetrio (¿el filósofo griego, el emperador romano?) o un ejemplo de la proverbial liberalidad de Alejandro Magno. El otro problema concreto con el que hemos topado en "El palacio" es el hecho de que Montalbán, en algunas ocasiones,

equivoca la información que ofrece, lo cual despista y confunde al investigador. En el discurso sobre los ritos funerarios, Ismenia afirma que Marco y Decio organizaron unos "juegos gladiatorios" a la muerte de "su padre." Desconocíamos el nombre del "padre"; el de Marco era un nombre demasiado común en la Antigua Roma, así que había que basarse para la búsqueda en el otro nombre, el de Decio (Decius?). Pues bien; Montalbán comete un error, y nombra "Decio" a quien en realidad se llamó "Décimo." Esta pequeña variante del nombre conduce inevitablemente la investigación a un callejón sin salida: los términos de la búsqueda son erróneos. Otro tipo de error, este menos "temido" por el investigador, se produce, por ejemplo, en el relato de la anécdota de Atilio Régulo. Dice Montalbán de este cónsul romano que prefirió entregarse al suplicio de los cartagineses antes que romper su palabra. Sin embargo, lo que Valerio Máximo dice en realidad es que fue el padre de Atilio Régulo, y no el mismo cónsul, el que padeció tormentos por no vulnerar su promesa. Casos como éste nos llevan a sospechar que Montalbán o bien cita de memoria en algunos casos, o bien cita por traducciones áureas que presentan variantes con respecto al original. Esta última posibilidad trae a colación, una vez más, la necesidad de tener acceso a las traducciones de los repertorios latinos más utilizadas por nuestros autores clásicos, a fin de precisar en lo posible tanto la fuente de una información, como la pericia y rigor del escritor en la reelaboración e inclusión de esa fuente en su texto.

4. BIBLIOGRAFÍA DEL PARA TODOS

CITO A CONTINUACIÓN la bibliografía del *Para todos* conocida. Me baso en Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia*, 73-98; González de Amezúa y Mayo, *Opúsculos*, 88, nota 47; Bacon, "The Life," 15, nota 1; y en Bourland, *The Short Story*.¹⁸

— *Para todos, / Ejemplos morales, humanos y divinos. / En que se tratan / diversas ciencias / materias y facultades / repartidos en los siete días de la semana. / Y dirigidos a diferentes / personas. / Por el Doctor Juan Pérez de Montalbán, / natural de Madrid. / Año de MDCXXXII. / A costa de Alonso Pérez, su padre, / librero de su Majestad. / En la Imprenta del Reino. / Vol. 4º, VIII pp. dobles preliminares más una con el retrato de Montalbán a los veintinueve años, más 360 pp. dobles.*

— Bruselas, 1633?

— Madrid: Alonso Pérez, 1633, 4º, 296 ff. + 8ff.

— Huesca: Pedro Blusón, 1633, 4º, VI + 244 + 22 + 18 ff.

18 No he podido consultar A. Restori, "Il *Para todos*," 36, nota 3, aunque la información suministrada por Restori en 1927 fue incorporada a las listas de Amezúa y de Profeti. Una reseña del trabajo de Restori en C.E. Aníbal, "Montalbán," 364.

- Madrid: Imprenta del Reino, 1635, 4º, VIII + 279 ff.¹⁹
- Madrid, 1640 (Nicolás Antonio).
- Madrid, 1645? (citada por La Barrera, 266a).
- Sevilla, Francisco de Lyra, 1645, 4º, VIII + 279 ff. (con una reimpresión del mismo año).
- Sevilla, P. Gómez de Pastrana, 1648 (Palau, XIII, 92a).
- Madrid, Sánchez, 1651, 4º (Palau).
- Barcelona, Francisco Cais, 1656, 4º, 492 pp.
- Alcalá, María Fernández, 1661 (The Hispanic Society of America).
- Madrid, 1666?, M. Sánchez; Restori, "Il *Para todos*," 16 y Bacon, "The Life," 15, nota 1; Palau, 92a, duda de su existencia.
- Alcalá, María Fernández, 1666, 4º VIII ff. + 548 pp.
- Madrid, Melchor Sánchez, 1681, 4º, VIII ff. + 548 pp.
- Lisboa, Domingo Carnero, 1691, 4º, IV ff.+ 507 pp.

¹⁹ Cayetano De La Barrera, *Catálogo ... del Teatro español...*, 266, conjetura "una edición de Madrid (u otro pueblo de Castilla) anterior a 1635 y posterior a la primera"; "otra de ¿Barcelona, Zaragoza o Valencia? anterior a 1635; y otra de ¿Bruselas? anterior a 1635." Se basa para estas conjeturas en las seis ediciones que afirma tener Montalbán de su *Para todos* en el "Prólogo" al *Primer tomo* de sus comedias (Madrid, 1635). González de Amezúa ("Las polémicas," 88, nota 47, de donde extraigo esta información) cree también en la hipotética existencia de esas ediciones debido a que, en su opinión, "no parece presumible que [Montalbán] -se atreviese a mentir a sus contemporáneos en cosa tan impugnable, de no ser cierta" (ibíd.). Profeti, en efecto, conjetura una edición de Bruselas, 1633, describe la de Madrid de 1633, pero no aporta información alguna sobre la de ¿Barcelona, Zaragoza o Valencia? anterior a 1635.

- Pamplona (s.i.), 1702, 4º, IV ff. + 548 pp.
- Sevilla, 1716? (citada sólo por Palau, XIII, 92a).
- Sevilla, Gómez, 1736, 4º, IV ff. + 536 pp.
- Sevilla, 1756? (citada en el Catálogo de la Universidad de Santiago de Compostela, IV, II, 115. Posible confusión con la de 1736, según Profeti).
- Madrid, 17..? (Restori, "Il *Para todos*," 19, sin noticia cierta sobre esta posible edición).²⁰

²⁰ También se han realizado ediciones parciales del *Para todos*. Las tres novelas de la colección — incluyendo "El palacio" — han sido publicadas en Madrid, J. Sanz, 1723; Barcelona, s.i., 1730; Sevilla, Gómez, 1733; y Barcelona, P. Campins, 1734. Véase Profeti, *Per una bibliografia*, 92-95. Se conocen asimismo cuatro traducciones francesas (la primera es *La Semaine de Montalban ou les mariages mal assortis. Contenus en huit nouvelles tirées du Para todos par Vanet*. Paris: De Luyne, 1684, 2 vols. in 12º, IV fols. + 372 pp. + 1 fol. y 2 fols. + 419 pp.), dos inglesas y una parcial (de "El piadoso bandolero") holandesa, todas de los siglos XVII y XVIII; véase Profeti, *Per una bibliografia*, 95-98.

5. ESTA EDICIÓN.

NUESTRA EDICIÓN SIGUE la segunda impresión de la obra (Huesca: Pedro Blusón, a costa de Pedro Escuer, 1633, VI + 244 + 22 + 18 folios), que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura R 5286. Además, la he cotejado con la edición de Sevilla: Francisco de Lyra, a costa de Juan López Román, 1645, 4º, VIII + 279 folios, cuya copia microfilmada se encuentra en *Carleton University* proveniente de la colección de comedias de la *University of Pennsylvania*. Esta edición de 1645 añade al título: "Con nuevas adiciones en esta séptima edición." Los cambios respecto de la edición de 1633 son, por lo que respecta a nuestra novela, mínimos. Básicamente cambian la disposición tipográfica de la página y algunos usos ortográficos, sin que haya podido encontrar ningún ejemplo significativo, ni sistematicidad alguna, en la leve variación ortográfica mencionada. "El palacio encantado" ocupa en la edición de 1633 los folios 137 á 155, y los folios 118 á 134 en la edición de Sevilla de 1645.²¹

21 Me baso para esta edición en la segunda del *Para todos* porque la príncipe es rarísima. Desconozco el paradero actual de los dos únicos ejemplares de que he conseguido noticia. Informa González de Amezúa ("Las polémicas," 69, n. 11) que esta primera edición era desconocida, rarísima o se encontraba perdida en opinión de bibliófilos tan eminentes como Gallardo, Salvá, Heredia, Palau o Aureliano Fernández Guerra. Cotarelo poseyó un ejemplar; el propio Amezúa, otro — describe — de portada incompleta y sin dos hojas al final. La impresión, según Amezúa, es mediana y "el papel malo."

II. EL TEXTO:

"EL PALACIO ENCANTADO"

EL PALACIO ENCANTADO¹

YA LA NOCHE HABÍA ACABADO de entapizar con sus sombras toda la tierra cuando, pasando por los montes de Épiro,² isla abundantísima de Grecia, el Príncipe Cloridano, hijo de Lisímaco, Rey de Acaya,³ oyó cerca de sí quejarse una persona que, en lo delicado de la voz y en lo afectuoso de las razones, conoció ser mujer; y, más adelante, como en distancia de cincuenta pasos,

¹ *Encantado*. Es interesante el hecho de que la edición de 1645 añade al título "El palacio encantado" la denominación genérica de "Novela." La denominación del género de novela corta ya planteaba dificultades en el mismo siglo XVII. Cervantes adaptó al español el término italiano *novella* en sus *Novelas ejemplares*. Otros autores, sin embargo, prefirieron otras denominaciones: patraña (Timoneda); cuento (Timoneda y muchos otros); desengaño o maravilla (Zayas); aviso o escarmiento (Liñán); historia (Céspedes); suceso (Montalbán, Céspedes, Carvajal); caso (Piña); etc. Todavía hoy perdura una incómoda multiplicidad en la denominación de nuestro género: novela cortesana (González de Amezúa, "Formación"; Palomo, *La novela cortesana*); novela corta marginada (Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada*); novela corta o breve (quizás la más generalizada; por ejemplo Krömer, *Formas*; Pabst, *La novela corta*; Talens, *La escritura*) y otras clasificaciones más complejas y menos afortunadas (Ferrerías, *La novela*, 35 ss. o Pfandl, *Historia*, 332-33).

² *Épiro*. Fértil territorio situado al norte de Grecia (*Met.* VIII. 283 y XIII. 720). Ovidio no menciona que se trate de un isla.

³ *Acaya*. Tierras del norte del Peloponeso; por extensión, Grecia (*Met.* IV. 606; VIII. 268; y XIII. 325).

dos hombres que con mudo silencio parecían estar cavando las duras entrañas de la tierra.¹ Y aunque el deseo que llevaba de ver a la hermosa Fénix, única Princesa de Tracia,² de quien iba enamorado por un retrato, no le consentía detenerse a nada, con todo eso su ardimiento³ era tanto, que le obligó a no pasar adelante sin saber el misterio de aquellas quejas; y así, dejando el caballo atado a un tronco, por ir más secreto, empezó a caminar por la verde selva hacia la parte donde las dolorosas voces le guiaban, cuyo dueño a poco trecho halló que era una gallarda dama que, tendidos los cabellos, vendados los ojos, presos los pies, atadas las manos y vuelto a los cielos el encubierto rostro, decía:

— ¿Cómo es posible, oh inmortales dioses, que permitáis se ejecute a vuestros ojos la más nueva y bárbara atrocidad que ha cabido en humanos pechos? Si sois los soberanos fiscales de nuestras acciones, y con tantos ojos como estrellas las estáis penetrando — o para satisfacerlas siendo lícitas, o para castigarlas siendo injustas —, ¿cómo tenéis suspensos los rayos en ocasión que mi inocencia pide venganza a vuestra justicia de aquellos inhumanos verdugos que están previniéndome la sepultura entre los enjutos terrones de aquestas peñas? Muchos, sin duda, deben de ser los delitos con que he ofendido vuestros altares, pues me falta la defensa que en semejante ocasión habéis ofrecido a quien os ha llamado, aun con tanta razón como yo

¹ parecían. En las ediciones de 1633 y 1645, "parecía."

² Tracia. País al nordeste de Macedonia. Cfr. *Met.* V. 276; VI. 87, 424, 435, 661, 682; IX. 194; X. 83; XI. 2, 92; XIII. 436, 439, 537, 565, 628.

³ ardimiento. "Animosidad, extremado valor, intrepidez, y ánimo resuelto y denodado" (*DA*, 383).

tengo. Si bien, aunque mis culpas merecieran cualquiera pena, paréceme que bastaba para castigo quitarme la vida, mas no quitármela con tanto escándalo de mi honra. Muriera yo, muriera digo, pues gustáis de ver mi sangre derramada; mas, ya que muriera, fuera con la pompa debida a mi calidad, pues bien sabéis que solamente los emperadores y las vírgenes deben enterrarse dentro de la ciudad, y no en los campos.¹ ¿Qué pirámides o qué columnas son las que se han de poner en mi sepulcro, como los antiguos hacían en los funerales de las personas ilustres?² ¿Qué hogueras son las que me aguardan para que me conviertan en ceniza, como observaron los romanos, siendo Lucio Sila el primer inventor de esta ceremonia?³ ¿Qué

-
- 1 *emperadores ... campos.* No he podido localizar ninguna fuente precisa a esta afirmación. La información que he recogido, en todo caso, no implica ninguna evidencia que la refrende: cada ciudad griega, por ejemplo, tenía su propia legislación al respecto. La inhumación dentro de la ciudad, no obstante, sólo parece haber sido práctica habitual para enterrar a niños; cfr. Kurtz, *Greek Burial*, 70, 92, 188, 308 ss., 322.
- 2 *pirámides ... ilustres?* La construcción de pirámides como monumentos funerarios, como es bien sabido, era costumbre del Antiguo Egipto. Las columnas funerarias eran práctica habitual ya desde la Antigua Grecia (cfr. Kurtz, *Greek Burial*, 129, 166-69, 240 ss., 259).
- 3 *Sila ... ceremonia.* No encuentro referencia explícita en ninguno de los libros que he consultado al hecho de que el de Sila fuera el primer funeral en que se quemara el cuerpo del difunto, o que Sila por primera vez aplicara estos métodos crematorios al funeral de algún contemporáneo suyo. Parece error de Montalbán por Sulla, de la familia de los Gens Cornelia. Esta familia romana practicó la incineración como forma tradicional de enterramiento, y Sulla, según Plinio y Cicerón, fue el primer miembro de la familia en ser

pontífice ha de asistir a mis exequias, que se parezca al que introdujo Numa Pompilio?¹ ¿Qué oración funeral me espera, como la que hizo Valerio Públicola en la muerte de Bruto?² ¿Qué juegos gladiatorios, como los que trazaron Marco y Decio para festejar [a] su difunto padre?³ ¿Qué convite

quemado (Toynbee, *Death and Burial*, 39). La confusión pudo venir provocada por el hecho de que el cadáver de Sila ardió también en una pira funeraria (Plutarco describe el accidentado funeral de Lucio Sila en *Lives*, 573). En todo caso, de la práctica de la incineración entre los romanos se tienen pruebas arqueológicas fehacientes al menos desde el siglo V a J.C. (Toynbee, *Death and Burial*, 39), por lo cual ni Sila ni Sulla pudieron ser los primeros en arder en una pira funeraria.

- 1 *Numa Pompilio*. En efecto, Plutarco informa que "the original constitution of the priests, called Pontifices, is ascribed unto Numa, and he himself was, it is said, the first of them; and that they have the name of Pontifices from potens, powerful, because they attend the service of the gods, who have power to command over all" (Plutarch, *Lives*, 81).
- 2 *Valerio ... Bruto*. La oración funeraria que Valerio pronunció ante el cuerpo inerme de Bruto fue tan excelsa, según Plutarco, que los romanos, en adelante, adoptaron tal práctica para los funerales de todos sus ciudadanos renombrados: "The people applauded likewise the honours Valerius did to his colleague, in adding to his obsequies a funeral oration: which was so much liked by the Romans, and found so good a reception, that it became customary for the best men to celebrate the funerals of great citizens with speeches in their commendation" (*Lives*, 122).
- 3 *juegos gladiatorios ... padre?* Montalbán acierta en la información que ofrece, aunque equivoca el nombre de "Décimo" por el de "Decio." En efecto, Marco y Décimo organizaron el primer combate entre gladiadores en el 264 a J.C. en conmemoración de la muerte de su padre, Decimus Iunus Brutus Pera (la información probablemente fue tomada por Montalbán de Valerio Máximo,

suntuoso, para templar el dolor de los que me lloraran si lo supieran?¹ ¿Qué flores, aunque hay hartas en esta selva, son las que se han de derramar sobre mis huesos, como con Escipión hizo el pueblo romano?² ¿Cuál ha de ser el pariente que me cierre los ojos en este violento castigo, si vive tan ajeno de piedad el que le comete que tiene cerrados los suyos para matarme?³ ¿Dónde está la túnica de blancos tafetanes que, en señal de mi castidad, ha de

II, 4, 7, quien a su vez debió recogerla de Livio, *Epit.*, 16). Esta costumbre se repetiría en diversas ocasiones hasta el 174 a J.C., en el funeral de Tintus Quintus Flaminius (cfr. Toynbee, *Death and Burials*, 56).

1 *convite ... supieran*. Existía la costumbre en la Antigua Roma de ofrecer un convite funerario — el *silicernium* — tras el enterramiento del difunto. Asimismo, durante el año siguiente a su óbito, eran frecuentes las comidas en honor del fallecido. Cfr. Toynbee, *Death and Burials*, 50-51.

2 *flores ... romano*. Montalbán no parece seguir aquí una fuente muy fiable. Lo que sabemos de los entierros de los dos Escipiones más importantes no da pie a pensar en unos funerales como los descritos por nuestro autor. El Africano Mayor, Publio Cornelio, murió en el 183 a J.C. en Linternum, y expresó el deseo de no ser enterrado en Roma por despecho, aduciendo ingratitud por parte del pueblo romano. Del segundo Africano, Publio Cornelio Emiliano, hijo adoptivo del hijo mayor del anterior, sabemos que murió en el 129 a J.C. en extrañas circunstancias. Aunque la versión oficial optó por el suicidio, se sospecha que el segundo Escipión fue asesinado. Por ello, "los funerales fueron acortados y el último descendiente de los Escipiones apareció en la pira con la cabeza tapada sin que nadie pudiera ver su figura" (*EUI*, XX, 718).

3 *pariente ... matarme*. Era costumbre en la Roma Antigua que el pariente más próximo al fallecido le diese un último beso y le cerrara los ojos al difunto (*oculos premere*). Cfr. Toynbee, *Death and Burial*, 44.

ponerse sobre mi cadáver,¹ si con la misma vestidura que me hallan quieren entremeterme con la tierra? ¿Qué es de las vírgenes y los mancebos que han de acompañarme cantando himnos alrededor de mi ataúd, como refiere Platón que se hacía en su patria?² ¿Cuál ha de ser, de estos dos tiranos, el que cuide de embalsamarme con cera,³ para que dure mi bulto más largo tiempo, si su deseo es de que en un instante se disuelva, para que no salga a la luz la infamia de este sacrilegio? Ay de mí, ay de mí, que sólo tendré por adorno de mi sepulcro, en vez de olorosos aromas,⁴ el espeso humo de la niebla con que, por la vecindad que tiene este monte con el río, se ve fatigado cada mañana; y en lugar de la yedra, laurel, ciprés y enebro, duros peñascos que, sin aliño, me sepulten eternamente para que no se castiguen los fieros agresores de esta temeridad sangrienta, si no es ya que las aves, quizá compadecidas de mis ansias, digan en su lengua a los pasajeros: "Aquí yace

¹ *túnica ... cadáver.* Ya en la Antigua Grecia "se envolvía el cadáver con ropas blancas, se ceñía su cabeza con una corona y se acostaba en una cama ordinaria que colocaban en el vestíbulo de la casa" (*EUI*, XX, 136). Montalbán, además, aprovecha el significado simbólico del blanco — color de la pureza — para dar testimonio de la virginidad de su protagonista.

² *vírgenes ... patria.* Platón (*Laws*, XII, 947, p. 682) afirma en efecto que "a chorus of fifteen maidens, and another of boys, shall stand around the bier on either side, hymning the praises of the departed priests in alternate responses." Otra referencia similar en VII, 800.

³ *embalsamarne con cera.* El embalsamamiento fue práctica funeraria común durante el Antiguo Egipto y pervivió durante la Antigua Grecia y Roma (cfr. Kurtz, *Greek Burial*, 186, 191, 305 ss., 323).

⁴ *olorosos aromas.* La quema de diversas especias e incienso era práctica funeraria común en la Antigüedad. Cfr. Toynbee, *Death and Burials*, 45.

difunta Ismenia, sin más culpa que haber nacido (con opinión de algunos) hermosa y tener un hermano ambicioso del cetro que no le pertenece."

Así se quejaba la triste dama, esperando por puntos el último paso de su tragedia, cuando, sintiendo ruido porque se iba acercando Cloridano, pensando que era alguno de sus enemigos, le dijo:

— Si es hora, oh cruel Meleandro, de manchar el cobarde acero con mi inocente sangre, y vienes a ejecutar la vil sentencia que contra mí ha dado vuestra malicia, no sin ofensa de los sagrados dioses que lo están mirando, acaba de llegar y pásame este tierno pecho, para que tú, que dices que me has querido, y mi hermano que tiene obligación de quererme, quedéis satisfechos y vengados de quien nunca trató de ofenderos. Pues no fue ofensa para mi hermano el nacer yo primero, ni para ti el no quererte por marido, habiendo sido estrella mía amar al valiente Aristeo, tan valiente, y tan mi amante que, si llegara a imaginar semejante traición, a buen seguro que primero salpicara con vuestra sangre aquellos peñascos que permitir tan grande alevosía. Pero no importa, no, que él lo sabrá algún día; o porque estas flores, quizá ofendidas del nuevo modo de regarlas, o esas aves que, aunque mudas, desde las celdas que tienen en los árboles lo están acechando, o esos cielos, que son los más abonados testigos, se lo dirán. Y no, no digo a vosotros solos, que sois poca vida para su cólera, sino a vuestros deudos, amigos y privados, dará mil muertes para satisfacer la que venís a darle, pues no sé yo que haya diferencia entre matar a Ismenia y quitar la vida a Aristeo.

— No soy, señora — respondió entonces el Príncipe —, ninguno de vuestros contrarios, sino un caballero que, atravesando acaso¹ por estas isla, ha tenido a suma ventura hallarse en ocasión tan apretada para defenderos. Y así, mirad si queréis veniros conmigo adonde más segura os burléis de vuestro amante y de vuestro hermano — que, por lo que denantes os escuché, conozco que lo son, aunque no lo parecen —, o tenéis por mejor acuerdo que los espere, para que esta misma sepultura que están fabricando a vuestra belleza, trocándose la suerte, les venga a servir a ellos de túmulo.

— Lo segundo — respondió Ismenia, ya más consolada con el nuevo socorro — es peligroso, y aun imposible, porque aunque al parecer no son sino dos lo que me tienen de esta suerte, vienen tan prevenidos de armas que pueden reñir como muchos. Y así, pues os queréis aventurar tan hidalgamente en la defensa de mi persona, os suplico elijáis el primer medio que propusisteis, rompiéndome estos grillos que tengo en pies y manos para que después procuremos, si el cielo nos lo permitiere, escondernos o alejarnos a parte que, desvanecidas las esperanzas de mis enemigos, podamos contar a las piadosas orejas de otras naciones la inhumana temeridad que han intentado contra mi vida.

Apenas oyó Cloridano el prudente discurso de Ismenia cuando, sacando un cuchillo de monte, cortó el repetido cáñamo que la embarazaba; y ella, apartándose con las entumidas y blancas manos el transparente velo del rostro, le dio a entender con los ojos y con las palabras cuán reconocida

¹ *acaso*. "Adverbio, del latín *casu*. Lo que sucede sin pensar, ni estar prevenido, decimos haber sido acaso y de improviso" (Cov., 33).

estaba al favor que le había hecho; y así, por excusar Cloridano las ceremonias que el mundo llama cortesías, nacidas entonces más de la verdad que de la lisonja, y dar principio a su fuga, tomándola por la mano, con todo silencio, la guió donde estaba su caballo y, puestos en él entrambos, en confianza de ir Ismenia muy bien abrazada del Príncipe, empezaron a caminar con tan buena fortuna que dentro de cuatro horas se hallaron a vista de un pueblo, aunque no muy dilatado, suficiente para albergarse y defenderse de sus contrarios. Mas, aunque el cansancio del Príncipe era grande y la comodidad de Ismenia no muy buena, les pareció mejor acuerdo no quedarse en el lugar, ni aun entrar por él, para que, si acaso los seguían, viendo que no les daban nuevas de ellos sus moradores, volviesen atrás sin esperanza alguna de hallarlos. Y así, torciendo el camino y dejando a un lado la pequeña aldea, pasaron adelante, hasta que el día los halló junto a una cabaña de pastores, donde se apearon, y, dejando el caballo a que descansase del camino en un verde y ameno prado que le convidaba con agua y yerba, hablando Cloridano al mayoral y prometiendo pagar el hospedaje liberalmente, hizo poner la mesa con manteca fresca y algunas frutas en tanto que le aderezaba un corderillo que llevaron desde los pechos de su madre a que probase los rigores del cuchillo. Almorzaron los caminantes dándose el uno al otro muchas gracias, ella de haber cobrado por él la vida, y él de verse tan honrado y favorecido de su hermosura. Y, reparando en que caminar con sol era tan difícil para su intento como peligroso para su salud, determinaron pasar allí el día, retirándose ella a la frescura de un arroyo que, por no inquietarla, corrió de allí adelante más quedo; y él a la sombra de un álamo,

procurando llamar al sueño, que se precia de tan descortés algunas veces que nunca viene menos que cuando más le están llamando. Pusiéronse a dormir, pero no durmieron, aunque de ello tenían necesidad; porque a Ismenia la combatían diversos pensamientos, viéndose lejos de su patria y con un hombre que, si bien la había dado la vida, en efecto no sabía quién era, y que podía temer cualquier atrevimiento; que no siempre corresponde el trato al talle y las palabras a las obras. Cloridano, por otra parte, se había empeñado en favorecer a una dama que era fuerza le sirviese de estorbo para la pretensión de Fénix, cuyo amor le sacaba de su Corte y llevaba peregrinando por donde no le conocían, a peligro de que el hermano y el pretendiente de Ismenia le hicieran una pesadumbre si acaso le topasen¹ con ella. Estando, pues, cada uno divertido con sus imaginaciones, oyeron un pastor que de la otra parte del arroyo estaba engañando sus penas, repitiéndolas a las aves; que son las penas de amor de tal calidad que nunca tienen más alivio que cuando más se repasan, que no es poco para ser penas. Amaba, sin duda, a alguna zagala de aquellos cortijos, de quien estaba celoso y, a su parecer, ofendido, y así lo que cantaba, o por mejor decir, lo que lloraba, era este romance,² que si no discreto, dice por lo menos lo que sentía:

1 *topasen*. "Topar. Es hallar cosa que andamos buscando ... Extiéndase a significar cualquiera otra cosa con la cual nos encontramos, aunque no la busquemos" (Cov., 966-67).

2 *romance*. El romance (octosílabo con rima asonante en los pares) era la estrofa de origen popular más utilizada por los escritores áureos. Que concluyera irregularmente — con un heptasílabo y un endecasílabo aquí —

Triste pensamiento mío,
déjame vivir, por Dios,
que matarme tan aprisa
más es tema¹ que razón.
Si Lucinda me ha ofendido,
basta por venganza, Amor,
el nacer hombre de bien,
y saber que lo sé yo.
Dejóme por otro, ¡ay cielos!,
y dejóme el corazón
pasado con mil puñales:
¿quién hiciera tal rigor?
Pensé que estaba acabado
aquel su pasado amor.
Mas engañóme el deseo,
y Lucinda me engañó.
Cielos, lo que bien se quiso
no puede olvidarse, no,
que donde cenizas quedan,

era fenómeno comúnmente admitido y puesto en práctica con frecuencia
(Navarro, *Métrica*, 273).

¹ *tema*. "Vale por profla, obstinación o contumacia en un propósito, o
aprehensión" (*DA*, 268).

si no llamas, hay calor.
Lucinda me ha muerto el alma
porque quiere a otro pastor,
o a lo menos él lo dice:
¡qué grosera presunción!
Él blasona de querido,
y yo de que no lo soy,
aunque mereciera serlo,
por saber callar mejor.
Yo le vi con ella ayer,
y desde entonces, ¡ay Dios!,
tan lejos estoy de mí,
que me busco donde estoy.
Dirá que fue en cortesía,
que es muy antigua invención
valerse, para ofender,
de cortesano el Amor.
Yo, en fin, me juzgo ofendido,
y aunque, en fin, me engañe yo,
¿qué importa, cielos, no estarlo,
si ya pienso que lo estoy?
Y, en tanta confusión,
canta la lengua lo que lloro yo.

Apenas acabó el celoso amante de cantar sus penas cuando se llegó a él una pastora de mayor belleza que fortuna, y, saludándole a su modo, después de haberle referido cada uno el estado de sus desdichas — que también los tristes se buscan como los validos —,¹ cantó esta glosa,² o, por lo menos, otra que se parecía a ella, hablando con unas flores en alusión de sus pesares:

Aprended, flores, de mí,
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer maravilla fui,
 y hoy sobra: mía aun no soy.³

1 *validos*. No he encontrado ningún modismo o refrán ni en *Correas* ni en el *Refranero general* en que se aluda al hecho de que los "validos" se busquen. "Valido," además, significa el favorito del rey en quien éste delega poder político, pero "se toma también por robusto, fuerte" (*DA*, 416).

2 *glosa*. La glosa era una de las formas estróficas preferidas de los poetas auriseculares. Consistía generalmente — y Montalbán sigue la norma — en una redondilla seguida de cuatro décimas que terminan, respectivamente, con cada uno de los versos de la redondilla, aquí marcados, siguiendo la edición de 1633, con cursiva. Los versos son octosílabos y la rima (consonante) de las décimas, normalmente abbaaccddc, es en este poema ababaccddc. Cfr. Navarro, *Métrica*, 256.

3 *...no soy*. Esta primera estorfa está tomada del estribillo de una letrilla de Góngora escrita en 1621 "En persona del Marqués de Flores de Ávila, estando enfermo." Los versos de Góngora dicen "Aprended, flores, en mí," y no "de mí" como escribe Montalbán. Para más información sobre la letrilla del poeta cordobés, véase Góngora, *Letrillas*, 47 ss.

Flores que apenas nacéis
cuando [e]fímeras morís,
¿para qué os desvanecéis
si, en lo poco que vivís,
el desengaño teméis?

Ayer otras flores vi
con el mismo frenesí;
llorad, llorad como yo.

Y si de vosotras no,
aprended, flores, de mí.

Ayer una rosa ufana
salió, a la primera aurora,
con esmaltes de oro y grana
y hoy el ser de ayer ignora,
mirad qué será mañana.

Yo fui ayer lo que hoy no soy,
y mañana, según voy,
lo que soy vendré a perder;
porque es de ser a no ser
lo que va de ayer a hoy.

No os admire, flores mías,
saber que habéis de volver
la pompa en cenizas frías;
que no ser hoy lo que ayer

es achaque de los días.
 Tomad ejemplo de mí,
 pues sin mirar lo que fui
 hoy me pisan los pastores,
 y oigo decir a otras flores
que ayer maravilla fui.
 Ayer, de mi verde nido,
 de blancas hojas cercada,
 salí, rompiendo el vestido,
 con la camisa bordada
 y el cabello bien prendido.
 Y, llegando a verme hoy,
 tan otra, flores, estoy
 que ya cantan por ahí
 que ayer sol del prado fui
y hoy sombra mía aún no soy.

Entretenidos con la dulce música estuvieron lo más de la tarde y, viendo que ya se hacía hora de caminar, porque el sol iba perdiendo sus fuerzas agonizando entre oro y grana, levantándose Cloridano, fue donde descansaba Ismenia, a quien preguntó si gustaba que se partiesen, diciéndola primero en breves razones de esta suerte:

— Yo, señora mía, porque no vais [*sic*] temerosa de que os falte mi aparato y mi cortesía, sabed que soy Cloridano, Príncipe de Acaya, que,

enamorado de la hermosa Fénix, cuya belleza por la fama bien habréis conocido, sin más compañía que mi persona y la de un criado que en el camino me ha perdido, voy a solicitar este hermoso imposible. Y así, supuesto lo que soy y a lo que voy, os suplico gustéis de venir, si os parece, a Tracia, donde os doy palabra, en efectuándose mi casamiento o en desengañándome de que otro es el venturoso que merece a Fénix, de hacer que os lleven con toda seguridad a vuestro dueño, en cuya defensa, si acaso durare el intento de vuestro hermano, os hago pleito homenaje¹ de aventurar mi propio reino y tomar yo mismo las armas hasta asegurar vuestra vida y vuestro casamiento.

— Es tanta — respondió Ismenia, echándose a sus pies — la merced que recibo de vuestra Alteza en llevarme consigo a Tracia que será no menos que asegurarme del todo de mis enemigos; porque Fénix es prima mía, y es cierto que sentirá tanto mis fortunas como yo propia; y será medio con su autoridad de que tengan mis esperanzas el dichoso fin que ya me prometo.²

— Pues si añadís — replicó el Príncipe — a las obligaciones que, por ser vos dama y yo quien soy, tengo de serviros la de ser sangre de la

1 *pleito homenaje*. "El maestro Vanegas, tratando de esta palabra 'pleito,' dice que es vocablo antiguo que en un tiempo quería decir 'concordia,' como parece en las leyes del Fuero Juzgo, y de ahí viene 'pleito homenaje' y 'pleitesía'" (Cov., 874). El *DA* trae, escuetamente, "lo mismo que homenaje" (299).

2 *...prometo*. Es decir, el que Cloridano lleve a Ismenia a Tracia será el medio para que ésta vea cumplidos sus anhelos de justicia gracias a la autoridad — el poder — que en aquellas tierras ostenta Fénix.

Princesa, poca fineza será llevaros, como vos gustéis, al cabo del mundo, y daros lugar en lo mejor de mi corazón, como quien estima el retrato por las sombras y lejos¹ que tiene de su verdadero original. En esta conformidad caminaron dos noches, retirándose en entrando el día a parte donde con menos nota² pudieran pasar los ardores del abrasado julio. Y, estando una siesta³ encareciendo Ismenia las partes de su prima, y prometiendo juntamente hacer con ella de modo que él solo, entre todos los que la pretendían, fuese el elegido, y Cloridano, agradeciendo con mil encarecimientos el favor prometido, le pareció al discreto Príncipe que ya era grosera cortedad no saber más de raíz la calidad de Ismenia, y juntamente la causa de verla en tan conocido peligro. Y apenas la hermosa dama entendió el curioso deseo de Cloridano cuando, sin esperar a que segunda vez se lo mandase, ni pedirle que la escuchase con atención (que no es cosa que ha de pedirse a los discretos, sino suponer que lo han de hacer), empezó diciendo de esta suerte:

-
- 1 *lejos*. "En pintura se llama lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal" (*DA*, 381).
- 2 *nota*. En el sentido de "la señal de cualquier cosa, del nombre latino *nota*" (*Cov.*, 831); entiéndase, donde pudieran pasar desapercibidos, sin ser notados.
- 3 *siesta*. En las ediciones de 1633 y 1645, "si esta." "*Siesta*. Dijose de la hora sexta que es el medio día" (*Cov.*, 938).

— Yo soy hija legítima y primera de Eduardo, Rey de Dalmacia,¹ que confina por la parte de septentrión con la una y otra Panonia,² por la de occidente con la de Istria,³ por oriente con los montes Hardónicos,⁴ y por el mediodía con Macedonia,⁵ donde es ley establecida de aquel reino que le herede quien naciese primero, aunque sea mujer. Porque dicen sus vasallos que, supuesto que el cielo lo sabe todo, dispondrá sin duda, prevenido de esta ley inviolable, lo que mejor les estuviere. Siguióme con el nacimiento Arnaldo, mozo de muchos bríos y de tan grandes esperanzas en la milicia que mi padre, que adoraba en él al paso que a mí me aborrecía, intentó anular aquella ley, a su parecer poco cuerda, diciendo a los grandes del reino que siempre la había tenido por desacierto, y más en la ocasión presente, pues era fuerza quedar sujetos a que los gobernase una mujer ignorante y floja, pudiéndolo hacer Arnaldo, mancebo valiente y entendido; fuera de que cuando no tuviera de bárbara aquella costumbre sino el ser particular — pues en ninguna parte del mundo hereda la mujer el reino, sino es que haya falta de sucesor —, era bien hecho excusarla para excusar los daños que de allí adelante podían seguirse.

-
- 1 *Dalmacia*. "Es una provincia dicha hoy Esclavonia" (Cov., 441).
 2 *Panonia*. "Dicha Hungría, por otro nombre Panonia; tomó el nombre de los hunos que la poblaron" (Cov., 706).
 3 *Istria*. "Parte peninsular de la Venecia Julia (Italia)" (EUI, XXVIII, 2153).
 4 *montes Hardónicos*. Posible invención de Montalbán; no encuentro información alguna sobre este hipotético lugar. Toda la geografía nombrada aparece en diversos libros de la *Historia Natural* de Plinio, excepto estos "montes Hardónicos" (véase Plinio, *Historia, passim*).
 5 *Macedonia*. Extensa región de la península de los Balcanes (EUI, XXXI, 1168).

«Es tan grande la fuerza de la costumbre, particularmente para con el vulgo, que, con conocer alguno que mi padre no iba muy descaminado,¹ no quisieron obedecerle en esto, respondiéndole a todo que no querían vivir sino por la regla de sus mayores, que, pues lo establecieron así, sin duda hallaban en hacer lo contrario algunos inconvenientes que ellos no entendían. Esta vulgar revolución cerró las puertas a los deseos de mi padre por aquel camino, pero no para que por otros no lo intentase, trazando un engaño tal que imposibilitó con él mi pensamiento, con ánimo sólo de que, viéndose el reino sin sucesor por parte mía, eligiese de necesidad por su Rey a mi hermano. Fue, pues, que llamando en secreto a Piromantes, un eminente astrólogo, de quien todos, como de un oráculo, escuchaban cuanto decía, le mandó divulgar por la Corte que, habiendo consultado con particular

¹ *descaminado*. Es decir, que estaba resuelto a anular la dicha ley.

atención los sucesos de mi vida en los orbes,¹ esferas,² ejes,³ polos o cárdines del cielo,⁴ hallaba que había de morir, al primer año de su principado,

1 *orbes*. "Redondez o círculo. Significa también la esfera celeste o terrestre. Se toma regularmente por el mundo. Se llama en la astronomía cualquiera de las esferas particulares en que se supone estar colocado cada uno de los planetas" (DA, 47).

2 *esferas*. "Cosa redonda ... Llamamos esferas todos los orbes celestes y los elementales, como la esfera del fuego, etc. Dijo el otro: *Ardo en la más alta esfera, etc.* Esfera material, es un instrumento hecho de arillos de cedazo, o de otra materia, con círculos mayores y menores, donde se figuran las partes del cielo, polos, coluros, círculo ártico y antártico, trópicos, equinocial; todos estos se imaginan con longitud, sin latitud, sólo el círculo del zodíaco tiene latitud" (Cov., 546).

3 *ejes*. "Del nombre latino *axis* ... Los astrólogos llaman aje [*sic*] del cielo el diámetro del mundo; conviene a saber, una cierta línea imaginaria que se tira del un polo al otro, que parece moverse sobre ella toda la máquina del mundo. Algunas veces se toma por la máquina del mundo. Algunas veces se toma por los mismos polos, que por otro nombre se llaman cárdines o quicios, *quod circa cos rotari orbis videatur*" (Cov., 575).

4 *polos*. "*Latine poli, orum*, son dos puntos inmovibles en el cielo, en los cuales, como en quicios, se vuelve todo el cielo; del verbo griego *polein, vertere*. De los dos, el austral es el que nunca a nosotros se nos descubre, y el boreal no es de perpetua aparición. Llamamos estrella polar la que está más cerca del polo" (Cov., 876).

cárdines. "Se llaman también los puntos o polos, sobre cuyos ejes se mueven los orbes. *Lat. cardo, inis*" (DA, 169). Explica concisamente la concepción del mundo de la época Ruano de la Haza en su edición de *La vida es sueño* (nota a los vv. 624-39, p. 147): "la idea de que los planetas giran en perfectos círculos proviene de Platón. Como, claramente, la moción de los planetas no es circular, los astrónomos trataban de explicar su movimiento irregular

cualquiera infeliz que se casase conmigo. Con los reyes no se ha de disputar si es malo o bueno lo que hacen, sino ejecutarlo porque lo mandan, creyendo que aciertan en todo, como retratos de la divina sabiduría. Y así, el supersticioso astrólogo, por lisonjear a mi padre y tener algún premio de sus estudios (que, como era docto, no le tenía), empezó a obedecerle, manifestando con fingidas demostraciones de lástima la triste muerte que estaba prevenida al que, o ya enamorado de mi hermosura, o ya codicioso de mi corona, aventurase la vida por tan poco precio, pues aun doce meses no había de gozar lo uno ni lo otro. Hizo esta fabulosa opinión, por ser de un hombre tan acertado en la ciencia judiciaria,¹ tal impresión así en el vulgo como en todos aquellos que pudieran emplearse en mi persona, que ninguno pasó de los pensamientos sin que su vida le riñese su desatino y le acordase la tragedia que le tenían guardada los hados, siendo casi una misma cosa el reinar y el morir, el vestirse la púrpura² y el labrarse la sepultura. Solamente

-
- como el resultado de una combinación de varios movimientos circulares, es decir, de una serie de esferas o ruedas conectadas, por las que se deslizaban."
- 1 *ciencia judiciaria*. Entiéndase "astrología." De astrología hay dos tipos: la natural ("que sólo se emplea en el conocimiento de las influencias celestes por observaciones de cosas naturales") y la judiciaria, "que quiere elevarse a la adivinación de los casos futuros y fortuitos" (*DA*, 452). Cfr. Torquemada, *Jardín*, 365 ss. ("Que muchos astrólogos judicarios aciertan en decir las cosas futuras"). Una exposición clara de las creencias astrológicas del hombre de los siglos XVI y XVII, en J. Seznec, *La survivance*, cap. II; y Lewis, *The Discarded*, esp. 103-09.
- 2 *púrpura*. La púrpura es "una color roja oscura muy preciada; dicen ser la sangre de unos pescadillos de concha que les sacan de las agallas, y con ésta

mi primo Aristeo (¡oh, con qué gusto que le nombro!), hijo del hermano menor de mi padre y hombre de todas las partes que ha de tener un señor para ser querido, se resolvió (con tanto extremo me adoraba) a pedirme a su tío por esposa sin atender al rigor de las estrellas, que de trino le amenazaban.¹ Yo te confieso, ¡oh soberano Príncipe!, que cuando llegó a mis oídos su determinación, con quererle tanto, me ofendí de ella, pareciéndome que fuera mejor para mí verle vivo, aunque no le gozara, que ser suya para haber de perderle. Es Aristeo (permíteme que me alargue mucho en sus alabanzas), después de galán, cortés, valiente y apacible, hombre de gran discurso y muy dado a las buenas letras; y así, la primera vez que se vio

tiñen la que llaman púrpura, para ornamento de los reyes y príncipes y potentados, y a los demás que por privilegio se les concedía. Los fenices atribuyen esta invención a Hércules, que estando a la ribera del mar con la ninfa Tiro, habiendo un su perro comido destas conchas o ostras, trujo los hocicos untados con este color, y pagándose la ninfa de él se determinó de no tratar con Hércules hasta tanto que le trujese un vestido de aquel color. Hubo de seguir las pisadas de su perro, y vióle comer estas conchas; y así sacando de ellas la dicha sangre le trujo una ropa teñida en púrpura" (Cov., 889).

¹ *trino*. "En la astronomía es el aspecto, que se considera entre dos planetas, cuando distan entre sí ciento y veinte grados: esto es, cuando según sus longitudes se refieren a dos puntos de la eclíptica distantes entre sí ciento y veinte grados, o un tercio de círculo" (DA, 357). No he logrado hallar, sin embargo, ninguna expresión o refrán entre los tipificados en *Correas* y en el *Refranero general* en que se aluda al hecho de que las estrellas en posición de trino representen una amenaza, o aumenten sus consecuencias. La información sobre astrología áurea que he consultado tampoco contiene referencias a este hecho.

conmigo, riñéndole yo con muchas veras el intento, respondió que él no temía de ninguna manera el agüero, porque el juicio que había hecho Piromantes en materia de mis sucesos ni era seguro, ni aun lo podía ser. Porque, cuando fuera (que no es muy fácil) cierta la noticia de mi nacimiento y del planeta que predominaba en aquel instante, podía solamente rastrear algo de mi fortuna, pero no la del otro que se casase conmigo, supuesto que no le conocía, ni podía saber quién era.¹ Finalmente, lo que para el vulgo era temeridad, y aun desesperación, para Aristeo, porque no creía los círculos y argumentos del adivino,² y por lo mucho que me quería y amaba, era una muy moderada fineza. Hallóse mi padre — si bien contra su voluntad — empeñado en consentir en este casamiento, porque, confiado en que no habría quien se aventurase a casar conmigo, había prometido al pueblo, que

1 ...*ni aun lo podía ser*. No son pocos los testimonios y obras literarias áureas — y anteriores — que alertan sobre las consecuencias negativas que acarrea la excesiva curiosidad del hombre por conocer su futuro. Un buen ejemplo es el personaje de Basilio en *La vida es sueño*; cfr. también el capítulo XIV de la cuarta parte de la *Silva de varia lección* de Mejía, II, 331-32; el tratado IV del *Jardín* de Torquemada, 363; y el capítulo I del libro V de *La Ciudad de Dios* de San Agustín, en que se afirma que las estrellas pueden predecir, pero no producir el futuro (véase la nota a los vv. 787-791 de la ed. de Ruano de la Haza de *La vida*, p. 157).

2 *círculos*. Se refiere a los llamados "círculos de posición," que "son seis círculos máximos, que pasan por las intersecciones del meridiano y horizonte: los cuales sirven para disponer el tema celeste de que usan los astrólogos" (*DA*, 357).

argumentos. Aquí con el sentido de "la materia que trata alguna cosa que llamamos hipótesis, del nombre griego hipótesis, *suppositio*" (*Cov.*, 144).

ya clamaba por sucesor, darme a cualquiera que me pidiese como fuera mi igual, ya que no en la grandeza del estado, por lo menos en la calidad de la sangre. Y así, para no quedar destituido totalmente de la esperanza que tenía de que mi hermano le heredase, escribió a Meleandro, grande amigo suyo y único señor de Panonia, que otros llaman Hungría, revelándole con una carta del mismo Piromantes la verdad del fingido agüero, y la causa juntamente de haberle fingido, concertando con él que me pidiese por esposa debajo de condición jurada que me había de llevar a su reino, para que, quedando Arnaldo solo en Dalmacia y haciéndose dueño de todas las voluntades, tuviese efecto lo que por tantos caminos había deseado. Habíame visto Meleandro pasando por mi Corte a unas justas reales que hubo en Dacia,¹ y volvió tan enamorado a su tierra que envió en diversas veces muchos embajadores a mi padre con orden y poder de que tratasen, de cualquier concierto, cómo yo fuera esposa suya: tanto era lo que dicen que me quería; si bien, después que supo y creyó la breve muerte que esperaba a cualquiera que hiciese las bodas conmigo, se retiró de esta voluntad como todos. Pero, luego que por las cartas de mi padre y de Piromantes conoció que había sido todo traza para que mi hermano heredase el reino, aceptó el partido y volvió a escribir diciendo que, no obstante el inconveniente de haber de morir dentro de un año, quería (pues no era menos su amor que el de Aristeo) aventurarse gallardamente a este amoroso peligro. Recibió mi padre estas cartas muy contento y alegre, y llevólas al Consejo de Estado para consultar

¹ *Dacia*. "Región de la Scythia. Antiguamente bárbara e indómita; contiene en sí muchas provincias" (Cov., 440).

cuál de los dos había de ser mi marido. Mas, viendo Aristeo que su tío estaba de la parte de Meleandro, le puso pleito, alegando tener más derecho a mi voluntad por haber sido el primero que se había arriesgado, pues en Meleandro más era envidia que fineza el aventurarse después que su amor había vencido los primeros miedos de la muerte. Y así, supuesto que la Majestad soberana más debe guiarse en estos casos por los consejos de sus senadores o padres conscriptos que por la pasión propia,¹ que tal vez yerra en las cosas que más importan, lo pusiese en sus manos para que, ponderando las razones de cada uno, sentenciasen en favor de quien mejor les pareciese. Hízolo así mi padre, si bien dándoles a entender su deseo, que fue lo mismo que salir la sentencia contra mi esposo, pues, al cabo de muchos días, resolvió el Senado convenir que me casase con Meleandro y no con mi primo Aristeo, por unir estas dos coronas y tener Dalmacia un enemigo menos, pues junto el poder de entrambos reyes, ninguno habría que le tuviese para ofenderlos. Replicó Aristeo y, dentro del alma, replicó mi voluntad. Pero, como en las personas altas con tan notadas las acciones que parece que el alma no tiene la libertad con quien nacen otras, hube de callar por entonces, si bien con ánimo de decir en secreto a Meleandro que yo adoraba a mi primo, para que estorbase por algún medio el llegar a otros lances. Hiciéronse las capitulaciones, determinóse mi partida y mandó mi padre a mi hermano que me acompañase hasta dejarme en el primer lugar de la jurisdicción de Panonia, donde me estaba aguardando Meleandro con el

¹ *padres conscriptos*. "El que está escrito o congregado juntamente con otro" (DA, 523).

aparato y grandeza de un príncipe poderoso y que deseaba el agradarme por todos los caminos. Salí, como digo, de Dalmacia, y conmigo llenos de galas y de plumas cuantos señores hay en ella menos Aristeo, que, perdido de celos, con asegurarle yo con hartas lágrimas de que no había de casarme aunque me viera amenazar el pecho con mil puñales, quiso atropellar con mi hermano, con el Senado y aun con mi padre, que por verle querido del pueblo, le aborrecía. Llegamos, pues, adonde nos esperaba mi enemigo, y recibíome con grandes fiestas, si bien, como yo no estimaba al dueño, todo lo recibía con enfado. Y así, para que no pasase más adelante en sus demostraciones, una tarde que le hallé solo le dije (sabe Dios con cuánta modestia) que amaba a mi primo Aristeo, porque me había criado con él desde que nací y que así, como tan discreto y entendido, me disculpase con mi padre y consigo mismo amparando aquel amoroso delito, si acaso lo era querer bien a un hombre de mis años, de mi sangre y de tan altas prendas como Aristeo. Trújele a la memoria, por ejemplo y disculpa de mi voluntad, los milagros que ha hecho el trato en los corazones no sólo de quien tiene ojos para mirar, orejas para oír y voluntad para querer, sino en aquellos sujetos que aun son incapaces de razón. Acordéle el suceso de Pasifae, Reina de Candia, que, encendida en los amores de un toro, buscó trazas para gozarle.¹ Referíle el extraordinario gusto de algunos que han amado (debe de

¹ *Pasifae*. La historia de Pasife, hija del Sol, esposa de Minos y madre de Fedra, es bien conocida. Cuenta Ovidio (*Met.* VIII. 136; y IX. 736) que Venus, llena de rencor, hizo que Pasifae se enamorase apasionadamente de un toro. Pasifae conseguiría los favores del toro a través de una vaca construida en

ser por no ir por la senda común de los otros) cosas no sólo indignas de voluntad, sino ajenas totalmente de sentido, como Jerjes a un árbol llamado plátano,¹ Cipariso a una cierva,² a un caballo Semíramis,³ y Pigmaleón a una

madera por Dédalo (*Met.* VIII. 132; y IX. 740); de su unión nació el Minotauro (*Met.* VIII. 133, 169).

- 1 *Jerjes*. Cuenta Herodoto cómo "by this road went Xerxes, and found a plane-tree, to which for its beauty he gave adornment of gold, and charged one of his immortals to guard it" (*History*, Book VII, 31; vol. III, 345). También refiere la historia Pero Mejía en el capítulo XIV de la parte III de su *Silva* (II, 77-78). Cfr., entre otros muchos testimonios paralelos, Lope, *Peribáñez*, 1843-44.
- 2 *Cipariso*. "Nombre de un joven favorito de Apolo. Sintió tal pena por haber matado impensadamente a un ciervo, al que profesaba gran cariño, que pidió a los dioses que le quitasen la vida. Apolo, compadecido, le convirtió en ciprés, inmortalizando de este modo la tristeza de Cipariso, por ser éste el árbol que simboliza el dolor" (*EUI*, XIII, 330).
- 3 *Semíramis*. Mítica reina de Babilonia, hija de Dercetis, fue transformada en blanca paloma (*Met.* IV 47). Esposa de Ninus (*Met.* IV. 88) y ancestro de Polydaemon (*Met.* V. 85), se dice de ella que rodeó Babilonia con muros de ladrillo (*Met.* IV. 58). Sólo Plinio (*History*, lib. VIII, LXIV, vol. 3, p. 108) afirma, citando a Juba, que la lujuria de Semíramis fue tanta que llegó a fornicar con un caballo: "equum adamatum a Samiramide [*sic*] usque in coitum Iuba auctor est." El personaje de la reina de Babilonia gozó de una inmensa popularidad en el Siglo de Oro, sustentada fundamentalmente desde el teatro por obras como la de C. Virués, *La Gran Semíramis* (1609) y la de Calderón, *La hija del aire* (1664). Sobre la leyenda de Semíramis, puede verse la introducción de G. Edwards a su edición de *La hija del aire*, pp. XXIII-XXIX.

estatua.¹ Estas y otras cosas le dije aún más con los afectos que con las palabras, que no hay mejor informante que un suspiro, ni más fuertes razones que cuatro lágrimas (y más de una mujer que no es muy fea), por ver si podía reducirle a que favoreciese mis honestos amores, cosa que debiera hacer Meleandro de lástima siquiera — cuando no fuera de cortesía — si, como era grosero, desabrido y bárbaro, hubiera nacido cortesano, discreto y apacible. Finalmente, más resuelto mientras más celoso, y más rebelde mientras más obligado, me respondió que, aunque me pesase, habría de ser suya, pues ya había salido para ello de Dalmacia. Volvíle a acariciar y advertir que erraba; porque una mujer sin voluntad era cuerpo sin alma, alma sin potencias, prado sin yerba, árbol sin hoja, mina sin plata, concha sin perla, fuente sin agua y ciudad sin gente; añadiendo por lisonjearle que bien conocía yo cuánto mejor me estaba su empleo, sino que la fuerza de la voluntad me hacía elegir lo peor,² sin atender a los méritos de su persona y al aumento de mi calidad. ¡Oh, válganme los dioses, qué triste cosa es rogar a personas de entrañas claras y entendimiento tosco! Dígolo porque ni por verme el fiero Meleandro bañar sus pies con ardientes lágrimas, ni por advertirle que antes de verle no era ofensa suya querer a otro, fue parte para reducirle a que se mostrase cortesano siquiera, ya que no enternecido. Viendo, pues, que mi hermano y él estaban resueltos a que hiciese la fuerza

1 *Pigmaleón*. Sin nombrarle, relata su caso, entre otros, Pero Mejía, cap. XIV parte III, *Silva*, II, 77.

2 *sino*. En el sentido de "sólo": "Muchas veces ["sino"] equivale a los adverbios *sólo* o *solamente*" (DA, 120).

lo que no habían podido los halagos, loca y ofendida dije a voces que era mi esposo Aristeo, y que había de perder mil vidas en defensa desta amorosa y lícita pretensión. Igualmente ofendieron estas palabras los oídos de Arnaldo y de Meleandro; del uno, porque dejarle por Aristeo le parecía descrédito de su persona, y del otro, porque consentir que me casase en Dalmacia era quitarle de todo punto la esperanza de la corona. Y así, juntos, a otro día (según después supe) trataron de que yo muriese a sus manos en castigo de mi rebeldía, porque lo demás fuera volver muy desairados a Panonia el uno y el otro a Dalmacia. Cuando los hombres crueles y poderosos llegan por algún accidente a convertir el amor en aborrecimiento no se contentan menos que con poner en el último extremo de miseria la persona que amaron en otro tiempo, y así los dos traidores y cobardes Príncipes determinaron entre sí sacarme de palacio a la siguiente aurora con alguna cautela y, llevándome al más vecino monte, quitarme la vida y enterrarme en lo más escondido, para que nunca pudiera semejante traición venir a saberse, porque sin duda pensarían todos que por huir de casarme contra mi gusto me había ido a reinos extraños; cosa muy fácil de creerse, por haberlo dicho yo muchas veces, viéndome apretada de las amenazas del uno y de las persuasiones del otro. Bien ajena estaba, ¡oh Príncipe y señor mío!, aquella noche que me encontrastes, de esta bárbara atrocidad cuando vi entrar en mi cuarto a mi hermano, diciéndome con semblante alborotado y mirando a todas partes — por si alguno nos escuchaba — que, supuesto que no quería casarme con un príncipe como Meleandro y que había hecho en servicio mío tantas finezas, el mejor medio para asegurarnos de su poder y de su rigor era salir de aquella

tierra con todo secreto, sin dar parte aun a Laudomia, que era mi mayor amiga; porque hacer otra cosa sería irritarle y ponernos, por estar en su reino, a peligro de que hiciese con nosotros una demasía. No hay cosa más fácil de engañar que una mujer, y más cuando la engaña quien tiene obligación a tratar la verdad y la dicen lo que ella desea. Era mi hermano quien me persuadía, y, a cosa¹ que me estaba bien el creerle, claro está que no había de penetrar² la sangrienta venganza que me prevenía. Y así, pensando que eran los pasos de mi remedio los que daba, siguiéndole salimos a pie hasta los muros de la ciudad, donde tenía prevenidos caballos. Y como yo no sabía el camino, aunque vía [sic] que me llevaba por parte que de suyo era sospechosa, presumiendo que sería traza para deslumbrar³ a Meleandro si acaso a la mañana hiciese diligencia para buscarnos, le seguí — con no pequeño sobresalto por ser de noche y saber que iba con quien acaso deseaba mi muerte — hasta que, en lo más retirado del bosque encontramos con⁴ un caballero que, cubierto el rostro, nos saludaba. Mas apenas escuché su voz

1 *a cosa*. En el sentido de "además." No encuentro esta expresión ni en el Covarrubias ni en el DA, aunque su sentido aquí parece claro.

2 *penetrar*. "Del verbo latino *penetrare*, quasi *penitus intrare*. Vale algunas veces el haber alcanzado lo muy oculto de alguna cosa" (Cov., 861).

3 *deslumbrar*. "Quitar la vista por el resplandor de la lumbre que da en los ojos." De ahí "Deslumbrado. El que va desatentado, sin saber lo que hace" (Cov., 460).

4 *encontramos con*. Mantengo el verbo sin el pronombre reflexivo ("nos" aquí) porque Covarrubias da a "Encontrar" la definición, entre otras acepciones, de "topar uno con otro en el camino, o en algún lugar donde han concurrido" (Cov., 515).

cuando conocí que era Meleandro y tuve por cierto cualquier mal suceso en agravio mío. Apeóse Arnaldo y, llegándose a mí, me dijo: "Ahora verás,¹ aleve Ismenia (que no te llamo hermana, porque no es tu liviandad digna de este nombre), cómo te casas con Aristeo." Y vendándome con una liga los ojos, después de atarme pies y manos, me notificó la sentencia injusta de mi muerte. Y así, alejándose un buen rato para fabricarme el sepulcro, porque la sangre vertida no descubriese dónde quedaba depositado mi cadáver, me dejaron sola en parte donde oía los ecos de los azadones, cuyos golpes fue providencia del cielo que no me quitasen la vida, quizá porque se lograra la noble piedad que a este tiempo vio conmigo vuestra Alteza,² cuando, escuchando mis tristes suspiros y lastimosas lágrimas, llegó y me quitó las prisiones, libertando mi ya desesperada vida, pues, después de Dios, vos solamente puedo decir que me la distes.

Mucho estimó Cloridano el favor que Ismenia le había hecho en darle tan por extenso parte de sus fortunas; y, prometiendo segunda vez ayudarla en cuanto pudiese, hasta ponerla en su reino, prosiguieron su viaje en la forma dicha, llegando a Tracia dentro de breves días, donde, como les dijeren que la Princesa estaba en una casa de campo, distante seis millas de la

1 *aleve*. "El que es traidor, que se levanta contra su señor; del verbo latino *allevo, as, in altum tollo*" (Cov., 81).

2 *...Alteza*. Quiere decir Ismenia que los golpes de azadón que cavaban su tumba le sirvieron en realidad para, gracias a la providencia divina y la piedad de Cloridano, salvar su vida.

Corte, cuyo nombre era el Palacio Encantado¹ — por estar hecho con tal artificio que lo parecía —, se partieron al punto deseosos de verle y verla. Y, entrando por una hermosa floresta, que cercaban en torno rosales, naranjos y jazmines, vieron un caballero de gentil talle y brío que, por ser (según después pareció) aficionado con extremo a la música, iba cantando estas canciones en su alabanza:²

Deidad que al cielo subes,
 música celestial a quien el viento,
 entre rayos y nubes,
 adora en la ciudad de su elemento,³
 baña esta vez mis labios
 porque parezcan menos tus agravios.

-
- 1 *Palacio Encantado*. Utilizo mayúscula inicial porque se trata del nombre del palacio. En las ediciones de 1633 y 1645, se escribe "Palacio encantado."
- 2 *...alabanza*. En alabanza de la música. El poema se convierte así en una canción que reflexiona de algún modo sobre sí misma. Este gesto reflexivo de autocontemplación, tan común en el Barroco, se hace explícito en la última estrofa ("Canción, detén el paso..."). Existen innumerables y celebradísimos ejemplos áureos de metaliteratura explícita; para un caso similar a éste — poema inserto en una novela corta —, véase la "Fábula de Orfeo y Eurídice" ("Ocioso el pensamiento, / por dar treguas a un vano sufrimiento...") recitada por Doña Leonor tras la lectura de las ocho novelas que componen las *Navidades* de Mariana de Carvajal.
- 3 *...elemento*. Otra imagen de expresión intrincada: quiere decir que el viento adora a la música en "la ciudad" (como lugar en donde el viento habita; el cielo) "de su elemento" (el elemento del viento es el aire).

De tu harmónico modo
 quiso sin duda el cielo aprovecharse,
 pues, músico en su modo,
 al sucederse, unirse y devanarse
 los cristalinos velos,
 once sirenas son los once cielos.¹
 Tu elevación suave,
 no sólo al hombre, al animal admira,
 a la fiera y al ave,
 que tu voz, dulce huésped de la lira,
 lleva, sólo en las señas,
 aun cartas de favor para las peñas.

El músico tebano,²

1 *once cielos*. Quiere decir once esferas celestiales: siete para los planetas conocidos (incluyendo el sol y la luna) y cuatro para los elementos. El número de los cielos, en todo caso, era cuestión polémica; Covarrubias, por ejemplo, advierte en la definición de "cielos": "...yo no me meteré en averiguar el número de los cielos..." (415).

2 *músico tebano*. Se refiere a Píndaro, poeta lírico y músico nacido en Cinocéfalos, a las mismas puertas de Tebas. "Aunque no se admita, siguiendo a algunos críticos, que Píndaro desempeñase a título hereditario diversas funciones sacerdotales, ciertos hechos de su vida, fundación de santuarios, honores que le rinden en Delfos, apariciones y leyendas milagrosas que constituyen el acompañamiento ordinario de muchos momentos de su vida, está de completo acuerdo con el carácter religioso de la familia de la cual se honraba en descender." De una de esas "leyendas milagrosas" que se le atribuyen puede provenir el verso en que se afirma que

el racional hechizo de las fuentes,
vio esta verdad ufano,
cuando al tener peñascos por oyentes,
por vanos horizontes,
caminaron a pie tras él los montes.
No hay animal tan rudo
que no busque camino al desenfado,
ya suspirando mudo
— que es el tono mejor de un desdichado —,
ya con tiernos enojos,
música en que el compás llevan los ojos.
Madruga el jilguerillo,
en su lengua cantando sus fatigas;
hace el oscuro grillo,
ya entre celdas de corcho, ya entre espigas,
mil pasos de garganta,
y hasta una fuente que murmura, canta.
Canción, detén el paso,
que te esperan los soles del Parnaso.
Mas, si excusar no puedes la batalla,

disimula la voz, aprende y calla.¹

Cuando no por el talle, mirándole de más cerca, por la voz y por los versos conociera el Príncipe que era Aristófanes, su privado, que salió con él de Acaya y la noche que encontró a Ismenia, por haberse adelantado, le había perdido. Llegóse al Príncipe y, después de besarle los pies y darle muchos parabienes de haberle hallado, los llevó a una casa de placer que estaba al lado izquierdo del palacio, aderezada sólo a fin de aposentar los forasteros que viniesen a la discreta pretensión de Fénix, donde, habiendo comido y descansado, le dijo en presencia de Ismenia de esta suerte:

— Luego, señor, que te perdí aquella noche, me di toda la prisa que pude por buscarte y por alcanzarte; y como, después de haber hecho toda la diligencia posible, me dijese en Tracia que no había llegado caballero

"caminaron a pie tras él los montes," del cual no encuentro fuente concreta alguna (*EUI*, XLIV, 994 ss.).

¹ *Canción ... y calla*. El verso que abre esta última estrofa es retomado y variado ligeramente por Montalbán en una composición a la muerte de Lope: "*Canción, detén el vuelo, / Y dile a Lope, en tanto desconsuelo, / que si le alabo poco, / cuando en su voz a los demás convoco, / es porque con su muerte / perdí el aliento de escribir...*" (*Fama Póstuma*, Madrid, 1636, fol. 190, *apud* Bacon, "The Life," 20; cursiva mía). Este poema está escrito en estrofas aliradas: seis sextetos de heptasílabos y endecasílabos alternos con rima consonante aBaBcC. Esta forma estrófica gozó de amplia popularidad en el Siglo de Oro, y fue utilizada en teatro (por el propio Montalbán, entre otros) principalmente para escenas líricas. El poema se cierra con un cuarteto lira, combinación diversa de cuatro versos de siete y once sílabas (aquí aABB). Cfr. Navarro, *Métrica*, 237-38.

ninguno de tus señas, y que la hermosa Fénix estaba en esta floresta, me vine a ella con ánimo de saber de ti y, juntamente, la causa que tiene a Fénix desterrada a estas soledades pudiendo estar en su Corte, si no con más divertimiento, a lo menos con más grandeza. A lo cual me han respondido todos que, viendo su Alteza que de todas partes van viniendo diferentes caballeros y personas reales a la voz de que quiere casarse por elección de su gusto y no por gusto de su reino, y que, si estuviera en la Corte, la competencia de los unos y la emulación de los otros había de ser causa de muchos alborotos, muertes y desgracias, determinó — traza, al fin, de su soberano ingenio — retirarse a este suntuoso palacio donde, en viniendo algún nuevo pretendiente, tiene ordenado que la dé un memorial, en que la refiera su calidad, su estado y su resolución. Y en teniendo las condiciones necesarias para su intento, le da licencia que entre dentro del palacio, donde, por peregrino modo, en el breve tiempo de dos meses experimenta su valor en las armas, su ingenio en las letras y capacidad en las materias de estado, y luego sale con condición que ha de esperar un año entero en estas florestas, donde, al cabo de él, escogerá al que mejor le pareciere. De esta manera, hay muchos que han entrado y salido del palacio, y ahora esperan el día que ya está señalado, o para su ventura, o para su envidia. Y dicen que allá dentro se pasan grandes aventuras, en que se prueban el valor del caballero y el buen gusto de la Princesa.

Admirados quedaron Cloridano y Ismenia de la ingeniosa traza que tenía Fénix para elegir marido que fuese, si pudiera, perfecto en todo, o que, por lo menos, ella se satisficiera de más cerca. Y así, visitándola juntos a la

mañana, y dándole parte él de su amor, y ella de quién era y de las fortunas que la habían sacado de su reino, apenas la hermosa Princesa conoció la calidad de entrambos cuando al Príncipe dio licencia para poder entrar en palacio con muchas muestras de agradecimiento, y a Ismenia recibió en los brazos como a deuda suya, prometiéndola su favor en todo contra Arnaldo y contra Meleandro. Despidióse con esto Ismenia de Cloridano, a quien se ofreció de nuevo por un continuo abogado para los oídos de su prima, en pago de lo mucho que le debía. Y a la siguiente tarde, después de haber jurado como los demás de aguardar a que se cumpliese el plazo de la elección sin reñir con ningún caballero sobre aquella pretensión — porque lo que era materia de gusto no había de hacerse campo de batalla —, se halló junto al palacio en compañía de Temístocles, hijo del Rey de Sarmacia, que había venido con el mismo intento, y, llegando a la puerta, que era de bronce, cercada de veinte columnas de mármol que hacían admirable su arquitectura, apenas hicieron los dos Príncipes una seña que les habían dado cuando se dividieron las puertas sin ver persona algunas que las abriese y, entrando, se volvieron a cerrar con la misma violencia, quedando de parte de adentro esculpidos en el mismo bronce dos fieros leones, tan vivos, al parecer, que cada uno de los dos valerosos mancebos se previno casi de empuñar la espada para defenderse. Pasaron desde la puerta a un patio adornado con igual proporción de balcones y galerías, con una hermosísima fuente en medio que, sobre la taza de alabastro, tenía de bronce dorado una figura de Cupido, parecida en lo costoso a aquella que hizo Fidias de marfil y oro, de grandeza de veinte codos, en cuyo escudo esculpió la batalla de las

amazonas con los gigantes.¹ Tenía puesto el arco sobre el brazo izquierdo, saliendo de él, en lugar de flecha, un hermoso pedazo de agua que salpicaba unos claveles que alrededor tenía, volviéndose con gracioso ímpetu hacia todas partes, quizá por no enojar a las demás flores; que hasta un clavel puede secarse de envidia de ver regar a otros — pluguiera a Dios se quedase esta condición solamente en los claveles. Y, estando divertidos con admirar las flores, los balcones y la fuente, sintieron abrir dos puertas, que estaba la una enfrente de la otra, y que salían dos damas llamándoles a cada uno por su nombre. Y así, despidiéndose los dos aventureros con mucha cortesía, fueron a obedecer a quien les esperaba, entrándose Temístocles con Pocena, camarera de Fénix, y Cloridano con Serafina, su secretaria, a quien siguió el discreto caballero sin hablar palabra hasta que llegaron² a una sala tan olorosa y desenfadada como bien vestida de escritorios, bufetes, brocados y pinturas, donde le dijo Serafina que había de estar aquellos dos meses. La preguntó, después de agradecerla el buen hospedaje, la causa de querer su señora escoger esposo por aquel camino, pudiendo más fácilmente experimentar el valor de sus pretendientes en torneos, máscaras y justas

1 *Cupido ... gigantes.* Esta figura esculpida por Fidias en oro y marfil es el Júpiter Olímpico, que, según se calcula modernamente, debió en efecto alcanzar unos 14 metros y estaba construido en oro, marfil y otros materiales preciosos. La descripción de la batalla con las Amazonas en el texto no es del todo exacta; en realidad, "en el escabel en que el dios apoyaba sus plantas, Teseo combatía con las Amazonas" (EUI, XXIII, 1226).

2 *llegaron.* El texto trae por error "llegando."

reales,¹ y el entendimiento, que es la parte del alma, en las academias de la corte,² donde los ingenios a porfía descubren los quilates que tienen así en el verso como en la prosa.

— Lo primero — respondió Serafina — fuera peligroso, por ser tantos los que solicitan su casamiento, y, hallándose en semejantes lances, era fuerza que unos y otros se encontraran, y viniera a parar en tragedia lo que había comenzado en gusto. En cuanto a lo segundo, me espanto que, siendo vuestra Alteza tan bien entendido, no advierta que en las academias no se prueba con certidumbre el ingenio de los que las cursan, y más siendo señores, a quien nunca falta un poeta que les trueque a escudos los versos y consienta que tengan diverso padre que el que conocieron en su primera

1 *torneos, máscaras, justas reales.* El torneo es "la fiesta pública, que se ejecuta entre caballeros armados, unidos en cuadrillas, que entrando en un circo dispuesto a este fin, escaramuzan, dando vueltas alrededor, a imitación de una reñida batalla. Es muy parecida a las justas, y sólo se diferencia en que en éstas es el combate singular, y en el torneo en cuadrillas" (DA, 304). La máscara es "la invención que se saca en algún regocijo, festín o sarao de caballeros o personas que se disfrzan con máscaras" (Cov., 793). Los espectáculos parateatrales fueron moneda de cambio común en la España del siglo de Oro ya desde el siglo XVI. Útil información sobre estos fastos traen los estudios de Deleito y Piñuela, *El Rey*, esp. 149-156 y ...*También*, esp. 89-104; y de Ferrer, *La práctica*. Véase también más abajo la nota 126.

2 *academias.* "Latamente se llaman así las juntas literarias o certámenes que ordinariamente se hacen para celebrar alguna acción grande, canonización de santo o para ejercitarse los ingenios que la componen, y casi siempre son de poesía sobre diferentes asuntos" (DA, 33). Para más información sobre las academias en el Siglo de Oro, véase King, *Prosa novelística* y Sánchez, *Academias*.

turquesa.¹ Aquí, señor, no hay este peligro; porque no están en parte donde para nada se pueden meter oficiales. El que aquí es valiente, por sí lo es, sin apelar al favor de los amigos y de los criados; el discreto no ha de tener secretario que le note los papeles; el poeta no ha de consultar ajenas plumas para los versos; ni el político ha de hurtar las razones de estado a ningún cortesano. Porque los asuntos que le dan sobre que escriba, así en lo uno como en lo otro, son conformes al dictamen de Fénix, que tal vez manda que escriban sobre lo que menos imaginaron, y así conoce, sin escrúpulo ninguno, al que sabe y al que ignora, al valiente y al que no lo es.

Con ello acabó Cloridano de penetrar el intento de la hermosa Fénix y, como anocheiese y le preguntase Serafina si quería luz, apenas respondió que sí cuando, por entre los espacios que hacían unos paños de brocado, se aparecieron seis bujías que, sin ver quién las había encendido, se pusieron sobre unas peanas de plata sobredorada que estaban fijas en la misma pared. Y, despidiéndose Serafina, le dejó tan solo como admirado de la novedad de cosas que había visto en tan poco tiempo, hasta que, por ser ya hora de cenar, vio que por encima de un bufete que estaba arrimado a un cancel² se iba retirando hacia fuera un cajón, al modo de los que tienen las religiosas para meter y sacar los ornamentos, donde halló una espléndida y abundante cena con un papel en que le mandaban que, en cenando, se recogiese a una

1 *turquesa*. Aquí en el sentido de "molde donde se hacen los bodoques, para tirar con la ballesta" (Cov., 984).

2 *cancel*. "La clausura hecha de verjas entrejeridas, o sean de hierro o sean de palo" (Cov., 283).

cuadra que estaba más adelante, con una cama tal que no pudo echar menos¹ la que dejaba en su palacio.

De esta manera estuvo algunos días sin atreverse a hacer más de lo que le ordenaban, porque cada mañana le decían por un papel en lo que había de gastar aquel día; y como estuviese una tarde quejándose de la hermosa Princesa, porque se escondía tanto de sus ojos que, con haber un mes que vivía en su palacio, no había merecido verla una vez siquiera, de allí a un rato sintió que por la parte de arriba le arrojaban un papel que estimó mucho más que los otros porque la letra y la firma eran² de Fénix, en que le decía que acerca de aquella queja que tenía, por no haberse dejado ver, si hacía versos, escribiese un soneto, y si no, un papel que no pasase de doce renglones. Y así, tomando la pluma, por parecerle más a propósito los versos que la prosa para decir un alma lo que siente, escribió a su discreta queja aqueste epigrama:³

1 *echar menos*. "Es mostrar sentimiento y pena por la falta que ocasiona la pérdida de alguna cosa" (*DA*, 362).

2 *eran*. Corrijo por "era" en las ediciones de 1633 y 1645.

3 *epigrama*. Dice Navarro Tomás sobre el epigrama que fue muy utilizado en el Siglo de Oro y con formas variadas, aunque: a) rara vez las estrofas que lo componían superaban los ocho o diez versos; y b) predominó el uso de la doble redondilla. Montalbán utiliza aquí la forma típica del soneto áureo (dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos en rima consonante CDCDCD). De ordinario — y la norma podría aplicarse a este poema — la primera parte del epigrama enuncia el hecho "y la segunda lo comenta con expresión concisa y punzante" (*Métrica*, 253).

Por qué, Fénix, por qué tantos candados
para quien sólo ve por los oídos;
que no son los rigores merecidos,
cuando son los deseos tan honrados.
No piden premio, Fénix, mis cuidados,
que no es premio escuchallos ofendidos,
pues, entre ser oídos y admitidos,
hay peligro de ser mal despachados.
Yo, Fénix, no te temo, aunque se extreme
tu fuego en mí, porque, si ya estoy ciego,
lo que ya se padece no se teme.
Tú me miraste y me abrazaste luego,
pues, aunque el fuego cuanto encuentre queme,
siendo ceniza, ¿qué ha de hacerme el fuego?

Pareció tan bien el soneto, así a la Princesa como a todas sus damas, que, a petición de todas, le envió a convidar para un sarao que tenían sus damas prevenido aquella tarde. Bajó el Príncipe — ya más contento cuanto más favorecido — a un salón donde estaban cuatro damas con diferentes instrumentos, tañendo y cantando con tanta detreza en lo primero como suavidad en lo segundo. Y después entraron costosamente vestidas, y sin mucha costa hermosas, Ismenia, Serafina, Clavela, Pinarda, Policena, Aurora, Laura y Sigismunda, luciendo entre todas, como el sol entre las estrellas, la hermosísima Princesa, que venía la última. Hiciéronse ella y Cloridano

grandes cortesías y, sentándose en un estrado de tela riza, mandó dar asiento al Príncipe en una silla que estaba más adelante. Empezóse, pues, el sarao entre las ocho bizarras damas con tanto acierto y gallardía que, con estar el Príncipe tan divertido como se puede imaginar de quien tenía tan cerca la causa de su desasosiego, tal vez le arrebatában la atención, por una parte, la dulzura de la bien concertada música y, por otra, los airosos compases de las mudanzas.¹ Sucedió finalmente (después de haber hablado un rato con Fénix acerca del estado de sus amores) que, como se le cayese un guante, que fue dichosa caja de su blanca mano, Cloridano le alzó con tanta prisa y tan buen desenfado que, sin atender a que podía enojarla, vencido de su amor y llevado de su deseo, al dársele la tomó la mano y, sin poder excusarlo, se la besó; que, si bien es acción de reverencia y respeto, Fénix lo atribuyó entonces a demasía y atrevimiento. Ya lá iba a satisfacer el Príncipe con su cortesía cuando, divertido y aun atemorizado con un gran ruido que se oía al lado izquierdo de la sala, en el breve espacio de tiempo que gastó en volver los ojos para ver lo que era, se volvió toda la pared y estrado donde estaba Fénix, quedando en su lugar otra colgadura correspondiente en todo a la que se había desaparecido.² Admirado de este suceso, y viendo que las demás

1 *mudanzas*. "Latine *mutatio*. Algunas veces significa, en los bailes, las diferencias de ellos" (Cov., 817). Son los pasos de un baile.

2 *se volvió ... desaparecido*. Montalbán recrea una práctica escénica habitual en el teatro áureo. En efecto, en los corrales de la época se utilizaban colgaduras que se corrían y descorrían para indicar cambios en el lugar de la acción (véase Ruano, *Los teatros*, 2ª parte, cap. VII, "La escena interior," pp. 385 ss.). Lógicamente, este efecto escénico no podía en ningún caso alcanzar las

damas se iban por la misma parte que habían entrado, quiso ir a detener a Ismenia para rogarla intercediese con su prima que le perdonase; pero no pudo porque, cuando lo quiso hacer, sintió que, de repente, se hundía toda la sala con tanta violencia que hubo menester todo su valor para no dar voces, porque en un instante se halló, por una canal que correspondía¹ a todas las cuatro partes de la sala, en otra que estaba más de tres estados de la primera. Mas, con ser tan forzoso el recelo que pudo tener en semejante ocasión, era tanto lo que a la Princesa quería que sintió más el enojo que la había dado con su atrevimiento que el susto que había recibido con la bajada; y así, determinándose a satisfacerla de la manera que gustase, como no fuese perdiéndola (que esto ya fuera perder la vida), como si la tuviera delante decía afligido y enamorado:

— Yo te confieso, ¡oh señora mía!, que pasó mi amor los límites del respeto debido a tu persona; pero, si bien se advierte cómo esta demasía

dimensiones descritas aquí por Montalbán. Podría afirmarse, por tanto, que nuestro autor ha novelizado esta práctica escénica en un doble sentido: incluyéndola en una novela, obviamente, pero también sacando partido a la diferencia existente entre la lectura de una obra narrativa — puramente imaginativa, sin restricciones físicas — y la representación teatral — sujeta a las posibilidades técnicas del momento.

¹ *canal que correspondía*. Expresión de significado oscuro. "Correspondencia en la arquitectura es la conformidad, proporción e igualdad entre los lados y partes del edificio, cuando se semejan unos a otros y hacen perspectiva y labor" (DA, 617). Esta canal, sin embargo, podría solamente corresponder ("parecerse o tener semejanza y proporción," DA, 618) de alguna manera a las cuatro partes de la sala. La imagen es, en todo caso, no es relevante al significado de la frase.

procedió del amor que me abrasa el pecho, paréceme que pudieras perdonar la libertad del efecto por la nobleza de la causa. Tómeme una mano y llévela a la boca, delito que le negoció más mi voluntad que mi grosería, fuera de que tampoco quiero echarme toda la culpa — aunque es forzoso que me alcance toda la pena —, pues también la tuviste para que yo me desenfadase. Convidóme tu liberalidad a un sarao, dísteme silla junto a tu mismo cielo, donde gocé tus soles tan de cerca que tal vez, advertidamente, me tenté el vestido, pensando que, como el corazón estaba abrasado, lo estaría la ropa. Mas, ¡ay de mí! que, como son rayos, hicieron conmigo lo que con un árbol, a quien dejan la corteza entera y el centro convertido en ceniza. Los favores que me hiciste, aunque disimulados, fueron tales que, si se puede decir, me desvanecieron, y aun me aventuraron a no ser Tántalo¹ de tus cristales y de tus ojos. Ellos, Fénix, ellos tuvieron la culpa, pues, según me miraban amorosos, parece que me salían porfiadores de cualquier empeño. Verdad es que hay muchos hombres en el mundo que, sin darles la dama la menor ocasión, se atreven a profanar su recato con la licencia solamente que les da su misma descortesía. Pero, por la mayor parte, digo que de los arrojamientos de los hombres tienen la culpa las mujeres. Digo esto porque, si he de decir todo lo que siento, por si acaso me escucha, ¡oh Fénix!, tu hermosura ya más desenojada, tú me miraste y tú me favoreciste con tanto

¹ *Tántalo*. Rey de Frigia, Tántalo fue admitido a la mesa de los dioses, pero intentó engañarlos. Advertidos, los dioses condenaron a Tántalo a estar permanentemente sediento y acercaron agua a su barbilla, agua que Tántalo nunca podía alcanzar a pesar de sus esfuerzos por beber (*Met.* IV.458 y X. 41).

extremo que me pareció que era cortedad no parecer yo el galán en alguna cosa. Y de buena razón así lo debía entender, porque en las mujeres comunes, como no hay vergüenza que perder, recato que aventurar, ni gravedad que resistir, no importan, no, los descuidos de los galanes, porque, cuando ellos no se den por entendidos de sus amores, ellas son tan libres que lo dirán sin embarazo ninguno. Mas una persona grave, una dama principal y una deidad tan alta, en quien a un tiempo mismo se dan la batalla la entereza y el amor, la modestia y la voluntad, claro está que no ha de decir a un hombre claramente: "hombre, yo te quiero," sino que basta un tierno mirar de los ojos y una alegre risa de la boca. Pero, apurando más este mi amoroso descomedimiento, ¿qué fuerza te he hecho?, o, ¿qué malas palabras te he dicho, para que tan sin piedad me quites la vida, pues poco menos viene a ser privarme de la luz de tus ojos? ¡Ay Fénix mía (plegue a Dios que lo seas), y cómo, si tú me quisieras con los extremos que yo te adoro, no hicieras tantos melindres de una niñería! Quien no ama, con cualquiera cosa se desazona, que esto de sentir por relación, y no por experiencia, es causa de no dolerse del dolor que los otros tienen. Dame tú que tuvieras algo del amor que me sobra, que a buen seguro que pasaras por todo y aun, por dicha, murmuraras después con tus amigas de mi cortedad, que, aunque todas las damas fingen despego, es sólo por cumplir con su honestidad, porque nunca están más contentas que cuando un hombre se toma la licencia que ellas desean, aunque parece que la rehusan.

De esta manera se disculpaba Cloridano para consigo mismo del enojo que había dado a Fénix, si bien ella estaba tan lejos de haberse enojado de

veras que casi, de parte de adentro, le agradeció aquella libertad amorosa por verle tan suyo, tan amante y tan determinado. Pero como algunas veces para lenguas ajenas suele ser de tanta importancia la estimación propia, como había habido tantos testigos en aquella acción, fue menester apelar a su desdén para que no se descubriese su voluntad. Estando, pues, el confuso Príncipe sin saber adónde había de ir desde aquella sala — que, por estar más baja que las otras, aunque era muy temprano, parecía que ya era de noche —, vio una pequeña luz que entraba por los resquicios de una puerta que estaba enfrente y, quitando una sola aldaba que tenía, reparó en que se pasaba por ella a un jardín tan deleitoso y apacible que, cuando no fuera por salir de la oscuridad en que estaba, por gozar de sus flores, cuadros, fuentes, árboles y pinturas podían perderse los mayores entretenimientos del mundo. Soplaban un dulce céfiro¹ entre las hojas tan blandamente que las lisonjeaba más que las ofendía, porque el sol estaba ya tan de paso, para amanecer en los antípodas,² que sólo servían sus rayos de alumbrar al día, no de dar pesadumbre al campo. Recogíanse las flores en sus mismos cogollos, temerosas quizá de los serenos de la noche, que, aun para conservar una tan corta vida, es menester mirar por ella con muchos ojos. Corrían las fuentes

1 *céfiro*. "Cualquier viento suave y apacible" (*EUI*, XII, 862).

2 *antípodas*. Sustantivo masculino en el Siglo de Oro y, al menos, hasta el siglo XVIII (*DA*, 310-11).

perlas y cristales,¹ siendo cada gota una líquida vida de las plantas, y todo, finalmente, expiraba tan castos olores de azucenas, retamas y claveles, que podían competir con las destiladas aguas y más purificadas aromas² de las ciudades. Convidado, pues, de tan varias cosas, entró el Príncipe en el deleitoso jardín. Y, estando mirando en un estanque asomarse atrevidamente los peces a la cristalina celosía del agua — a probar en otra esfera, quizá, los ciertos ensayos de su muerte —,³ reparó en que, de repente, se escurecía el cielo, a lo menos por la parte donde él estaba. Daba voces el aire contra los cipreses y, arrojando las nubes truenos y relámpagos, empezaban a regar el suelo con diluvios de agua. Bien echó de ver Cloridano que, por ser en agosto y aún no ser bien anochecido, era toda aquella tempestad artificiosa, porque muchas veces había visto semejantes engaños en Milán, Florencia y otras partes, donde, si es menester, fingen en una sala un mar entero;⁴ pero la porfía del agua, aunque fingida, era tan grande que le obligó a volverse a

1 *corrían ... y cristales.* En el sentido de "correr" que Covarrubias ilustra con el ejemplo "Correr las canales, llover" (363). Entiéndase: manaban las fuentes, etc.

2 *purificadas aromas.* El *DA* trae "aroma" como de género femenino (397).

3 *...muerte.* Quiere decirse que los peces, atrevidamente, salían a la superficie para experimentar ("ensayar") la sensación de la muerte en un elemento o "esfera" — el aire — que es letal para ellos.

4 *...entero.* Estas grandes representaciones, en efecto, se venían escenificando en Italia; también en España se documentan prácticas escénicas similares a ésta, aunque empiezan poco después de la publicación del *Para todos*, hacia el 1635: era posible desde la imitación de una tormenta, hasta la creación de un mar e incluso del movimiento de las olas (véase por ejemplo Maestre, "La gran maquinaria," *passim*; especialmente láminas V-VIII).

reparar¹ a la misma puerta por donde había entrado mientras se pasaba la fuerza de aquella nube tan bien imitada. Mas, cuando ya iba resucito a defenderse de ella, le detuvo el ver que en el mismo umbral se le puso un hombre vestido de soldado que, con un arcabuz en la mano y su espada en la cinta, amenazaba a cualquiera que osase pisar la oscura senda de aquella puerta. Y si bien es verdad que el Príncipe tenía conocido que todo cuanto había en aquel palacio era supuesto, aunque verisímil, con todo eso entonces estuvo muy cerca de engañarse porque, viendo que el hombre se meneaba, creyó que sería verdadero y que Fénix le había enviado para que le diese la muerte en castigo de la ofensa de aquella tarde. Y aunque por entonces le detuvo, no el miedo, que los nobles no le tienen, sino el recelo de pensar el peligro en que estaba su vida, con todo esto, viendo que el agua iba creciendo, y que estaba empeñado en entrar por aquella puerta aunque hubiese otras (porque no se dijera en ningún tiempo que supo temer quien había nacido con sus obligaciones), sacando animoso la espada y terciando la capa al brazo, le dijo que le dejase pasar adelante, porque importaba a su comodidad y a su reputación. Y, como no le respondiese palabra, si bien harto decía con las amenazas, le dijo ya más colérico:

— Pues, hombre o soldado, o lo que fueres, si me tirares, procura acertarme, porque si me yerras, por vida de Fénix que he de hacerte dos mil pedazos.

¹ *reparar*. Aquí con el sentido de "remediar alguna cosa o remendarla. Reparo, el remedio" (Cov., 905).

Y, llegándose a la misma puerta, le dio muchas cuchilladas, imaginando siempre que, si no le tiraba, sería por no haber dado lumbre el pedernal, hasta que, llegándose más cerca con ánimo de quitarle el arcabuz de las manos, vio que era todo de barro. Tanta era la sutileza con que estaba hecho que le pudo tener por un rato, no sólo confuso, sino temeroso. Y como en este tiempo cesase la tempestad del agua con que, por un rato, pudo el artificio levantar aquel testimonio al cielo (pues parecía que él sólo podía ser, como siempre lo es, el autor de aquellos efectos), el Príncipe se sentó en un escaño de verde yedra que, por estar arrimado a la pared, se había librado de la violenta fuerza del agua, hasta que viniese alguna persona que le guiase a su cuarto. Pero, como oyese ruido hacia la puerta de una galería que estaba a su lado, temeroso de otro suceso como el pasado, se puso en pie, resuelto a todo cuanto le pudiera venir, si bien le aseguró bien presto de este sobresalto ver que venían hacia él Ismenia y Serafina, que, saludándole con mucha cortesía y encareciéndole juntamente el justo enojo con que estaba la Princesa, le advirtieron que importaba que se tuese con ellas a verla, porque estaba bien cerca de aquella estancia, para que, intercediendo todas con su Alteza, templase el rigor que contra él tenía. Alegróse el Príncipe con las buenas esperanzas y con la visita de las hermosas damas, cuyos pasos siguió, atravesando muchas salas y corredores de tan extraordinaria riqueza y arquitectura que iba dentro de sí mismo confirmando cuán justamente llamaban encantado aquel¹ suntuoso palacio, porque, ya que no lo era, lo

¹ *llamaban ... aquel*. El Siglo de Oro puede emplear tanto "llamar a algo" como

parecía, según el arte y *costa*¹ de figuras con que estaba dispuesto. Porque en una sala se veían con distintos instrumentos de música muchas hermosas y bien prendidas damas; en otra, con espadas y broqueles, variedad de soldados que hacían un espantoso ruido, formando entre todos una, al parecer, tan sangrienta batalla que a un mismo tiempo alborotaban y entretenían. Pasando por un corredor que caía al patio en que primero estuvo, salieron de todos los balcones tantos cohetes y bombas de fuego que apenas cabían en el aire, con ser una ciudad tan dilatada. Más adelante había una sala grande, sin que en ella se viese cosa de seda ni de yeso, sino pinturas de sumo precio, y otra toda de espejos diferentes, puestos y labrados con tal artificio que cada uno hacía diverso rostro a una persona. En efecto, después de haber visto y admirado tantas cosas, llegaron al cuarto de Fénix, a quien pidió perdón el Príncipe, prometiendo de nuevo obedecerla en todo cuanto le mandase; y, como en viendo el reo la cara de su príncipe por derecho queda perdonado,² Fénix, más a ruego de sí misma que de Serafina

"llamar algo" en el sentido de "denominar": "llamamos esferas todos los orbes celestes y los elementales..." (Cov., 546).

1 *costa*. "El precio de una cosa, *quasi consta, a constando, quia tanti constat*. Otros dicen *coste*, que es todo uno ... *Costar, constare*. Costoso, lo que está por precio riguroso o tiene mucho gasto" (Cov., 366).

2 *reo ... perdonado*. Se inscribe forma tan peculiar de indulto entre los que se hacían depender, a partir de la segunda mitad de la Edad Media, "de circunstancias tan originales como la de que una meretriz pidiese por esposo al condenado a muerte, de que se rompiese la soga con la que debía ser colgado, etc." (EUI, XXVIII, 1358). No he podido localizar ninguna referencia

y Ismenia (porque quien quiere de veras no ha menester tercero), le perdonó y volvió a su gracia, advirtiéndole que su sentimiento no había sido por la licencia que se había tomado, sino por ser con tantos testigos, donde su recato y entereza corrían peligro si no hiciera con él aquella demostración.

— Si quien ama — respondió Cloridano — estuviera siempre prevenido de la cordura que debe tener, poca ocasión tuviera el amor de usar de la condición de Dios en el perdonar errores y atrevimientos. Poco ama, ¡oh hermosa Fénix!, quien ama siempre tan ajustado a las leyes del entendimiento que no reserve alguna osadía para la voluntad; y poco ama, también, quien está siempre tan en los estribos de su respeto que no consiente, como sea honesto, un amoroso desenfado, y más sabiendo que procede de un afecto tan notable como grande. No viene mal aquí el ejemplo de aquel filósofo que, estando con toda su familia en unas fiestas públicas que hacía Roma, como un mancebo estuviese enamorado de una hija suya, aunque vio que lo notaba todo un vulgo, era tanto el amor que le abrasaba el pecho que, sin atender a ningún inconveniente, tan ciego como enamorado, se llegó a ella y delante de todos la besó en el rostro. Viendo esta liviandad, un hermano de la doncella, en defensa de su honra, sacó la espada y, furioso, se fue para él con ánimo de matarle, mas puesto en medio su padre le reportó y detuvo diciendo: "Tente, tente, que si esta es culpa que nació de amor, y

matamos a quien nos quiere bien, ¿qué dejamos para quien nos quiere mal?"¹ No hay duda sino que esta respuesta, aunque parece discreta, fue poco honrosa, y que este filósofo o anduvo muy padre de este tiempo, o no se preciaba de muy colérico. Mas con todo esto sirven de ejemplo este y otros sucesos semejantes para que, cuando las demasías se fundan en voluntad, hallen buena acogida aun en los ojos de la persona contra quien se comete la culpa.

— Pues no penséis — replicó la Princesa — que habéis de salir perdonado, aunque más volváis por vuestra voluntad, sin alguna penitencia o castigo que satisfaga la ofensa cometida; porque una cosa es perdonar la culpa, y otra satisfacer la pena. Lo primero le tocó a mi liberalidad, y al ruego vuestro y de mi prima Ismenia; mas lo segundo, a mi rectitud. Y así, para cumplir con ella, habéis de escribir en castigo de aquella galantería, porque no me está bien llamarla atrevimiento, uno de los asuntos que vos mismo, más por suerte que por elección, os tomáredes.

Y, sacando de un escritorio un libro dorado, le dijo que abriese por cuatro partes y que de ellas escogiese la que gustase para hacer una oración que al siguiente día había de referir a ella y a sus damas, pues el cielo le había dado tan cumplidamente entendimiento y gracia para todo. Obedeció el Príncipe con mucho gusto, teniendo a lisonja la penitencia, pues era tal

a esta misma costumbre o a otra similar ni en diferentes textos auriseculares, ni en algunos otros de consulta actuales que he manejado.

¹ ...mal? No he podido encontrar la fuente de esta anécdota en ninguno de los anecdotarios más comunes en el Siglo de Oro. ¿Es invención del propio Montalbán?

que, cuando Fénix no se la diera, él mismo la solicitara para tener más ocasión de agradar sus ojos. Y así, abriendo por la primera hoja, leyó que le había caído en suerte el formar un perfecto príncipe con las condiciones necesarias a su dignidad. Y, retirándose al punto a su aposento, estudió y escribió aquella noche la siguiente oración, que a la mañana, en presencia de Fénix y de todas sus amigas y damas, ocupando ellas un estrado y él una silla, refirió de aquesta manera:

— El sujeto que ayer me cupo, ¡oh bellísima Princesa y discretas damas!, pedía sin duda más tiempo, mayor espíritu y más delgada pluma. Pero, como sea cierto que el empeñarme en acción tan heroica ha nacido más de mandato vuestro que de presunción mía, sirviéndome de disculpa la obediencia que os tengo jurada, diré a mi parecer, en breves razones, qué costumbres y qué calidades debe tener aquel que, ya por herencia o ya por valor propio, nace con obligaciones de gobernar y defender a sus vasallos. Y para esto se ha de suponer primeramente, como cosa asentada, que el señorío nunca tocó a los hombres ni por ley divina ni por ley natural; por ley divina no, pues nacen todos desnudos, pobres y llorando, como en señal de que solamente los supremos dioses son príncipes del universo; por ley natural tampoco, supuesto que, por ella, todas las cosas son comunes. De manera que solamente por ley humana y positiva se repartieron las jurisdicciones, eligiendo en cada república por gobierno político un señor de tan loables costumbres y públicos merecimientos que los pueblos, libres por naturaleza, se le sujetasen de común consentimiento, haciéndole cabeza de aquel cuerpo

y dándole dominio personal sobre sus acciones.¹ Tirano² se llama aquel que, ni por sucesión de sus mayores ni por elección de sus vasallos, sino por medios ilícitos, como son dádivas, engaños, crueldades, violencias y amenazas, consigue el reino que no le toca y el señorío que no le pertenece.

« Esto supuesto, el que fuere príncipe por ley humana debe ser, en la dignidad, tan superior a todos en las costumbres que no sólo sea dueño de las haciendas sino de las almas, siendo, en primer lugar, tan religioso en las cosas divinas que nunca tenga descontentos ni a los dioses en el cielo ni a sus ministros en la tierra. Por esto dijo Posidonio, hablando de la religión de los romanos, que eran tan valientes con los enemigos como religiosos con los dioses;³ y quizá lo primero procedía de lo segundo, que muchas veces la

1 ...*acciones*. Es idea común en la época la afirmación de que el encargado del gobierno de un pueblo no es impuesto por ley divina ni humana, sino por la voluntad del "gobierno político" de la República. De ahí que el gobernante haya de ganarse el respeto y cariño de su pueblo cumpliendo, por ejemplo, los preceptos que Montalbán apunta a continuación. Mejía, entre otros, ofrece "muchos ejemplos de hombres que de bajos principios subieron a grandes estados y lugares" por méritos propios (*Silva*, I, 477-484; cap. XXXVI de la segunda parte).

2 *tirano*. Aunque este vocablo, según Covarrubias, valía al principio "tanto como señor, rey y monarca ... después se vino a reducir a que tan solamente significase al que por fuerza o maña, sin razón y sin derecho, se apoderase del dominio e imperio de los reinos y repúblicas" (Cov., 963). Castiglione se ocupa igualmente del término y trae algunos ejemplos de tiranos en *The Book*, 301.

3 *Posidonio ... dioses*. Posidonius, *The Fragments*, F266, líneas 3-4, p. 234. Sus editores comentan sobre este fragmento 266: "The importance of religion for the Romans in both public and private life had early impressed the Greeks ...

mala fortuna en la guerra tiene su principio, no en el valor de los contrarios, sino en tener enojado al cielo por algunos descuidos considerables. A este propósito cuenta Plutarco que llevaba Sila en las guerras una imagen de Apolo en el pecho, cuyo retrato besaba y llamaba muy a menudo como a su protectora, para alcanzar victoria de sus enemigos.¹ Y de Lucio Albino refiere Tito Livio que mandó una vez a su mujer y a sus hijos se apeasen de una carroza, porque acertó a llevar en ella una de las vírgenes vestales;² ejemplo,

Marcellus was the first to show Greeks that the Romans could show a quality of justice, as well as being formidable and fearsome fighters" (*The Commentary*, 915).

¹ *Sila ... enemigos*. Esta anécdota, en efecto, es relatada por Plutarco: "There is a story that he had a small golden image of Apollo from Delphi, which he was always wont in battle to carry about him in his bosom, and that he then kissed it with this words, "O Apollo Pythius, who in so many battles hast raise to honour and greatness the Fortunate Cornelius Sylla, wilt thou now cast him down, bringing him before the gate of this country, to perish shamefully with his fellow- citizens?" (*Lives*, 568; otras referencias similares en 547, 549 y 561). Valerio Máximo también menciona esta anécdota en sus *Actions*, I, 27, aunque la coloca bajo el epígrafe — en oposición al sentido claramente positivo que le da Montalbán — "De religione simulata."

² *Lucio Albino ... vestales*. Como afirma Cloridano, es Tito Livio quien narra esta anécdota sobre Lucio Albino, un plebeyo que abandonaba Roma con su mujer e hijos en una carroza huyendo de la guerra. A la vista de unas imágenes religiosas transportadas a pie por sacerdotisas, "etiam tum discrimine divinarum humanarumque rerum religiosum ratus sacerdotes publicas sacraque populi Romani pedibus ire ferrique ac suos in vehiculo conspici, descendere uxorem et pueros iussit, virgines sacraque in plaustrum

aunque gentil, que nos enseña el respeto que han de tener los príncipes a las cosas sagradas.¹

« Mucho importa también ser el monarca honesto porque, en siendo vicioso, los vasallos pecan a su cuenta, porque dicen que pecan a su ejemplo. Escipión Africano echó una vez de su ejército dos mil ramera.² Y Claudio Marcelo, queriendo dar el asalto a la ciudad de Siracusa, mandó publicar por edicto que ningún soldado, pena de su vida, osase violar la pureza de las mujeres.³

« No es de menos lustre en un señor la verdad en sus dichos y hechos, de suerte que se dé más crédito a una palabra suya que a mil juramentos de

imposuit et Caere, quo iter sacerdotibus erat, pervexit" (Livio, *De urbe*, Book V, L 9-10; vol. III, 138).

- 1 ...*sagradas*. Desarrolla en similares términos la cuestión del respeto a la religión por parte de los gobernantes, entre otros, Castiglione, *The Book*, 307.
- 2 *Escipión ... ramera*. Refiere este caso Valerio Máximo: a su llegada a España, enviado como cónsul para rebajar el excesivo orgullo de Numancia, Cornelio Scipión, "eodem temporis momento, quo castra intravit, edixit ut omnia ex iis, quae voluptatis causa comparata erant, auferrentur ac submoverentur; itaque constat tum maximum inde institorum et lixarum numerum cum duobus millibus scortorum abisse" (*Actions*, I, 146). Hace mención al mismo suceso Plutarch, *Lives*, 495. Otra ocasión en que Scipión Africano dio ejemplar prueba de su honestidad y continencia es relatada por el mismo Valerio (*Actions*, I, 318), de donde probablemente cita Mejía en el capítulo XXX de la segunda parte de su *Silva* (I, 423-432).
- 3 *Claudio Marcelo ... mujeres*. En efecto, Claudio Marcelo, en el sitio de Siracusa, dio órdenes de que "none should violate any free person, nor kill, misuse, or make slave of any of the Syracusans" (Plutarch, *Lives*, 379).

hombres particulares.¹ Notable a este propósito es el ejemplo de Atilio Régulo, que quiso más entregarse al suplicio de los cartagineses que romper la palabra que les había dado de volver a verse con ellos;² y del Rey Alejandro, que, persuadiéndole Parmenón hiciese una cosa que, aunque le estaba bien, era contra su crédito y palabra real, respondió: "Si fuera yo Parmenón, yo lo hiciera; mas siendo como soy Alejandro, no puedo."³

« No puede encarecerse con palabras cuánto importa en un Príncipe soberano la magnanimidad, como fue la de Fabio Máximo cuando, en un encuentro que tuvo con los cartagineses, habiendo perdido el número de sus quinientos soldados y recibido una herida mortal en el pecho, embistió

1 ...*particulares*. El propio Maquiavelo reconoce "cómo los príncipes deben guardar la fe dada" aunque también pueden y deben, en determinadas ocasiones, engañar (*El príncipe*, cap. XVIII, 85-89).

2 *Atilio Régulo ... con ellos*. Error de Montalbán, que confunde a Atilio Régulo con su padre. Valerio Máximo refiere la historia: "quia et Romano sanguini fidem præstare conveniens erat et M. Atilius Regulus censor perfidiam notabat, cujus pater per summos cruciatus exspirare quam fallere Carthaginienses satius esse duxerat" (*Actions*, I, 180; otras referencias a lo cruel de esas torturas en *ibíd.*, I, 16 y II, 294).

3 *Alejandro ... no puedo*. En efecto, Darío propuso a Alejandro un ventajoso tratado de amistad basado en varias concesiones; "when Parmenio told Alexandre that, for his part, if he were Alexandre, he should readily embrace them, 'So would I,' said Alexandre, 'if I were Parmenio'" (*Plutarch, Lives*, 822). También Valerio Máximo refiere esta anécdota (*Actions*, II, 46-48).

contra Aníbal con tan valiente ímpetu que, antes que cayese muerto, le quitó la diadema de la cabeza.¹

« Asimismo, debe ser el príncipe constante en los trabajos corporales,² como lo era Masinisa, Rey de Numidia,³ que, siendo de noventa años, si era menester traía los pies descalzos por la nieve sin rendir el ánimo a la mala fortuna, porque sabía muy bien que las desgracias, por la mayor parte, las envían dirigidas los dioses a los varones grandes como a personas capaces de resistirlas.⁴ Por esto es tan celebrada aquella entre las demás excelentes

1 *Fabio Máximo ... cabeza.* El final de Fabio Máximo es relatado por Plutarco — al que siguen con apenas variantes la mayoría de autores tanto de la época como actuales — de forma completamente distinta: "Fabius Maximus, however, did not live to see the prosperous end of this war, and the final overthrow of Hannibal, not to rejoice in the re-established happiness and security of the commonwealth; for the time that Hannibal left Italy, he fell sick and died" (*Lives*, 231). Tampoco he podido localizar a este tal "Fabio Máximo" — ni siquiera a algún "Fabio" — en ninguna historia de la Antigua Roma de las manejadas por Montalbán, ni en ninguna biografía moderna de Aníbal. ¿Es error de Montalbán o simple invención?

2 *...corporales.* De la misma opinión se muestra, entre otros muchos, Castiglione, *The Book*, 305-06.

3 *Numidia.* "Numinia" en la ed. de 1633, corregido en la de 1645.

4 *Masinisa ... resistirlas.* De Masinisa, rey de Numidia que alcanzó los noventa y siete años, dice Valerio Máximo: "Constat eum, quemadmodum Cicero refert libro quem de *Senectute* scripsit, nullo unquam imbre, nullo frigore, ut caput suum veste tegetet, adduci potuisse. Eumdem ferunt aliquot horis in eodem vestigio perstare solitum, non ante moto pede quam consimili labore juvenes fatigasset, ac si quid agi ab sedente oporteret, toto die sæpenumero nullam in partem converso corpore in solio durasse ..." (*Actions*, II, 250-52). Pedro Mejía también glosa el pasaje citado ("según Cicerón y Valerio

sentencias de Demetrio: "Para mí — dice —, ninguno me parece más infeliz que aquel a quien jamás sucedió cosa adversa, porque a este tal nunca se le permitió hacer experiencia de su valor, quizá porque estaba pronto a dejarse vencer."¹

« Cuanto a la observancia de las leyes, conviene que sea constante en las que hace y publica, si no es que sean tales que traigan la soga arrastrando para su inobediencia.² Y así, para huir este peligro, conviene que se mire con mucho acuerdo lo que se determina, como hizo Alejandro Severo, que jamás firmó constitución sin el consejo de veinte jurisconsultos doctísimos.³ No

Máximo y otros algunos, [...] reinó sesenta años en su vejez y nunca por agua ni sol cubrió su cabeza en toda su vida; y estaba en pie y en un lugar muy gran parte del día, y caminaba a pie como el más mozo de su ejército, aunque era ya muy viejo," *Silva*, II, 286).

1 *Demetrio ... vencer.* Plutarco se hace eco del inquebrantable estoicismo del emperador romano Demetrio: "he had hitherto shown in a wonderful degree under his reverses, nothing humiliating or mean-spirited having as yet been seen in him under all his misfortunes" (*Lives*, 1090). No he podido, sin embargo, encontrar la fuente original de esta máxima, que bien podría ser no del emperador romano, sino del filósofo griego Demetrio de Falerón, cuya obra se ha conservado apenas en unos pocos fragmentos. Tampoco aparece esta máxima en las colecciones de adagios y sentencias más comunes en el Siglo de Oro.

2 *...inobediencia.* La misma idea es desarrollada por Castiglione, *The Book*, 302.

3 *Alejandro Severo ... doctísimos.* Es Aelius Lampridius quien, en la *Historia Augusta*, informa sobre la vida de A. Severo (vol. II, 178-312). La anécdota referida por Montalbán se recoge en XVI, 1: "...neque ullam constitutionem sacravit sine viginti iuris peritis et doctissimis ac sapientibus viris disertissimis non minus quinquaginta" (vol. II, 206-08).

tuvieron los romanos de su parte, para la duración de su monarquía, sino la puntualidad en obedecer las leyes, siendo tanta que, habiendo mandado Torcato (según refiere Valerio) que nadie saliese de las trincheras en busca del enemigo, porque supo que su hijo había peleado contra esta orden, aunque volvió vencedor, le condenó a muerte, queriendo más usar con su sangre esta riguridad¹ que consentir que se dijese que en Roma se permitía a los soldados violar las leyes que les ordenaban sus capitanes.²

« Algunos quieren decir que no es loable en los grandes príncipes el cuidado de los estudios y profesión de buenas letras, porque les divierte del valor que deben tener cuando se ofrece tomar las armas; como si implicase alguna contradicción la ciencia y la milicia, los libros y las lanzas. Antes bien, anda tan junto lo uno con lo otro que más se ayuda que se estorba. De Gordiano Emperador refiere Lulio Capitolino que puso más cuidado en cursar las escuelas que en llegar³ tesoros a costa de la sangre de sus vasallos. Y no por esto se descuidó en las cosas tocantes al gobierno, ni se dejó

1 riguridad. "Lo mismo que rigor, aunque es menos usado" (DA, 622).

2 Torcato ... capitanes. Valerio, en efecto, cuenta que el hijo de Manilio Torcato, provocado por Maecius, general de los tusculanos, aceptó combate contradiciendo las órdenes de sus superiores. A pesar de la gloriosa victoria obtenida por su hijo, Torcato "preferentem abripi a lictore et in modum hostiæ mactari jussisti, satius esse judicans patrem forti filio quam patriam militari disciplina carere" (*Actions*, I, 152; referencias al mismo suceso en II, 78 y II, 306).

3 llegar. "Ajuntar una cosa con otra; del latino *ligare*" (Cov., 774).

atropellar de sus enemigos en el campo.¹ Antonino Pío no sólo daba salarios, sino dignidades, a los hombres doctos, haciendo particular cuidado de que los premios los buscasen a ellos y no ellos a los premios, que de buena razón la mayor diligencia para alcanzar el oficio no había de ser el solicitarle sino el merecerle.²

« No hay duda sino que la liberalidad es el más lucido esmalte que puede tener un Príncipe entre las demás virtudes de que se adorna. Es la liberalidad atributo de Dios, porque siempre nos está dando; pues algunos dicen que se deriva este nombre del mismo verbo que significa dar.³ Y, supuesto que los reyes son retratos y espejos del mismo Dios, no hay duda que, pues le imitan en el poder, lo deban también remedar en el oficio. Y así, persuádanse los grandes señores que, aunque por su sangre lo sean, no han de ser tenidos por tales mientras a imitación de Dios no dieren y favorecieren

¹ *Gordiano ... campo.* La biografía de los tres Gordianos fue escrita, en efecto, por Julio Capitolino (*Historia Augusta*, "Gordiani tres," vol. II, 380-448). Montalbán no especifica a cuál de los tres Gordianos hace alusión; a todos ellos podría aplicarse la caracterización dada por nuestro autor. Sobre el primer Gordiano, véase III, 3-4 (vol. II, p. 382); XVIII, 1-2 para el segundo (II, 410); y XXXI, 3 para el tercero (II, 440).

² *Antonino Pío ... merecerle.* Pero Mejía cuenta que Antonino Pío dio a Opiano tantas monedas de oro como versos había escrito a lo largo de toda su obra; pero, más aún, él y Adriano hicieron cónsul romano a Arriano por la biografía de Alejandro Magno que éste escribió en griego (*Silva*, II, 51).

³ *Dios ... dar.* La etimología de la palabra "dios" es polémica. Ciertamente es que algunos "quieren que se haya dicho a dando, porque de Dios tenemos el ser y todo bien se deriva de Dios: *Qui dat omnibus affluenter*, como dice Santiago en su *Canónica*, cap. I" (Cov., 473).

a los que los sirven, y se amparen de su grandeza. ¡Oh!, qué bien enseñó esta doctrina Alejandro Magno, catedrático de prima¹ de la liberalidad, cuando, pidiéndole un hombre común cierto dinero, le dio una ciudad, y, replicándole el que recibía que mirase lo que le daba, respondió: "¡Toma la ciudad, tómala luego, que si tú me pides como hombre humilde, yo tengo obligación a darte como Alejandro!"²

« Y aunque es verdad que sea precepto del cielo administrar siempre justicia, tal vez conviene aflojar el arco, porque el pueblo no se desconsuele. Que si Dios perdona sólo con pedirle misericordia, el rey, que le substituye, también debe perdonar algunos delitos. Mas esto se ha de entender en casos que el perdón no sirva de escándalo a los ofendidos y dé nuevas alas a los

1 *catedrático de prima*. "Catedrático. El que tiene estipendio público en la universidad o estudio, con obligación de leer cátedra de prima o de vísperas, de propiedad o de tiempo señalado" (Cov., 320).

2 *...Alejandro*. Es proverbial en la época la liberalidad de Alejandro Magno, hasta el punto que se popularizó el adjetivo "alejandro-a" como sinónimo de liberal, generoso (Lope de Vega, *La intención castigada*, acto II: "...pues ahora / con mano más alejandra / de otra más bella Campaspe / te hiciera dueño," *Obras*, nueva ed. académica, t. VI, p. 568; o Cervantes, *Los baños de Argel*, jorn. III: "Dame tus pies sobrehumanos / y tus alejandras manos"; cfr. S. Montoto, "Contribución"). Aunque no he podido localizar este ejemplo concreto (ni en Q. Curtius, *The History*, ni en Arrian, *Histoire*), Plutarco ofrece múltiples anécdotas muy similares a ésta sobre la liberalidad de Alejandro (*Lives*, 829). La máxima de Montalbán ("la liberalidad es el más lucido esmalte que puede tener un príncipe") contrasta ferozmente con la advertencia de Maquiavelo: el príncipe no ha de ser liberal más que con los soldados de su ejército durante un saqueo (*El príncipe*, cap. XVI, 78-81).

delincuentes, sino cuando las culpas son tales que engendran piedad en los que las oyen. La equidad, principalmente, es la que ha de presidir en las acciones y juicios del monarca, sin que los ruegos del valido, los favores de los deudos y las informaciones de los apasionados basten a torcerle, y más si hay parte que pida y sangre que dé voces. El verdadero juez ha de ser como el sol, que juntamente alumbra a los valles y los montes, las sierras y los campos; a todos ha de castigar y para todos ha de haber justicia.¹ Que no está contento el cielo cuando en las repúblicas solamente se ejecutan las leyes con los pobres, y al revés, cuando, por ser el delincuente poderoso, todas se glosan² en su favor: su pecado es mérito, su mentira es verdad y su malicia es inocencia. Porque a los ricos, aun no por lo que dan, sino por lo que pueden dar, se les lisonjea. Que cosa es ver, cuando sucede un caso semejante, cómo el ministro disculpa, el letrado defiende, el fiscal desmaya, el procurador da voces, el escribano abona, el testigo miente y el juez sólo atiende a los descargos, sin darse por entendido de los delitos, porque está el mundo tan

¹ ...*justicia*. Esta imagen pudo ser tomada por Montalbán del octavo emblema de la primera centuria de los *Emblemas morales* de Covarrubias, "Omnibus idem." La letra que explica el grabado de un sol cuyos rayos se alcanzan a todas partes es la siguiente: "Este sol de justicia en toda parte, / sin hacer división o diferencia, / su clara lumbre de piedad reparte, / a ninguno negando su presencia. / Cuando el cordero del cabrón aparte, / del trigo la cizaña haga ausencia, / el grano de la paja, y de la escoria / el oro, nos darán o pena o gloria."

² *se glosan*. "Glosar las palabras; vulgarmente es darles otro sentido del que suena y a veces del que pretendió el que las dijo" (Cov., 644).

codicioso que es necesario que el reo sea pobre para que cada uno, como desinteresado, haga bien su oficio.¹

« Finalmente, haciendo un epílogo² de todo lo dicho, digo que el perfecto príncipe ha de ser religioso en el culto divino, honesto en las costumbres, verdadero en sus dichos, constante en sus hechos, magnánimo en sus estudios, recto en administrar justicia y piadoso en torcerla ni violentarla.³ Y si a todo esto se juntare la hermosura en el rostro y la gallardía

1 ...oficio. Similares ideas discute *in extenso* Fray Antonio de Guevara, *Reloj*, caps. I-XI del tercer libro. El epígrafe del primer capítulo, por ejemplo, es el siguiente: "Que los príncipes y grandes señores deben trabajar por administrar a todos igualmente justicia..." Para similar enfoque véase también, entre otros, Castiglione, *The Book*, 295-96.

2 epílogo. Con el epílogo se completa la estructura clásica del discurso retórico empleada aquí por Montalbán. La *dispositio* del discurso de Cloridano sigue todas las pautas establecidas: empezó con un *exordium*, en que se planteaba una *captatio benevolentiae* al lector, seguida de una *propositio* (el motivo principal del parlamento) clara y concisamente expresada. La *confirmatio*, el corazón del discurso, reúne todos los argumentos a favor de la opinión expresada por el autor. Frecuentemente, como en este caso, cada argumento se ilustra con uno o más ejemplos conocidos que vendrían a reforzar y autorizar la verdad de lo tratado. La *conclusio* o *peroratio* cierra el discurso con una *enumeratio* de los principales puntos discutidos y una breve *amplificatio* en que se plantea un lugar común que sirve de cierre al parlamento (aquí sobre la belleza física). Una exposición diáfana y concisa de la estructura del discurso retórico en P. Dixon, *Rethoric*, 24 ss.

3 ...violentarla. Similar atribución de cualidades ofrece en la caracterización del príncipe ideal Castiglione, *The Book*, 319ss.

en la persona, sería de gran consuelo para los vasallos.¹ Porque la belleza exterior del cuerpo, fuera de que tiene correspondencia con la del alma, importa mucho en aquellos que por fuerza han de ser adorados y vistos de todos, y por esto los indios elegían por rey al de mejor cara y los etíopes daban el cetro al que aventajase a los otros en la presencia.²

Admiró de manera al discretísimo auditorio la docta oración de Cloridano que, cuando no tuviera las partes que hemos dicho para ser querido, sólo la del entendimiento bastara para hacerle amado de cuantos le tratasen. Y así, viendo Fénix que tenía todas las condiciones que había pintado en su imaginación para ser su esposo, se declaró con él, y dio palabra de ser suya con tan grandes muestras de voluntad que sintió casi con lágrimas que se cumpliera el término de los dos meses en que era fuerza salir del palacio. Mas viendo que no podía ser menos, se despidió de él con harto pesar de no poder declararle luego por rey de Tracia, si bien le dijo que, supuesto que era forzoso — por estar empeñada su palabra real — aguardar

1 *hermosura ... vasallos.* Guevara afirma expeditivamente en el cap. XLI de la primera parte de su *Reloj de príncipes*, por el contrario, que nadie debe preciarse de ser hermoso: "Que los príncipes y grandes señores no se han de preciar por ser dispuestos y hermosos; y de cómo los tebanos eran enemigos de los que en extremo eran hermosos y de las mujeres que en extremo eran feas, y que ningún príncipe dejó por sí fama inmortal por ser de hermoso rostro, sino por haber hecho grandes hazañas con la lanza en el puño."

2 *indios ... etíopes ...presencia.* No he podido localizar fuente alguna para esta afirmación en ninguna de las misceláneas más habituales en el Siglo de Oro, ni encuentro referencias similares en otras fuentes posibles, así como tampoco en historias de los pueblos indio y etíope.

al día en que toda su corte esperaba que declarase por marido al príncipe que mejor le pareciera, tuviese paciencia, pues ella la tenía, que quizá no le quería menos. Añadiendo que, para consuelo de entrambos, le escribiese cada día, avisando de su salud y de su voluntad, pues ya poco más o menos había echado de ver con cuánto gusto estimaría lo uno y agradecería lo otro. Salióse con esto muy contento el Príncipe de verse tan favorecido de su hermoso dueño, cumpliéndola también la palabra, que no hubo día que no la escribiese en prosa y verso muchas veces, agradeciéndolo ella tan liberalmente que a todo respondía y correspondía, pues tal vez se dejó ver de noche, si bien con el recato debido a su real persona. Llegóse en este tiempo el solemne día de su elección y, después de haber precedido fiestas, músicas y regocijos, estando en un trono que guarnecían alfombras, sedas y brocados, acompañada de sus hermosas damas, deudas y señoras, y hallándose presentes cuantos grandes y títulos había en su reino — sin los príncipes que habían concurrido a esta pretensión, cuya fineza agradeció con grandes cumplimientos y cortesías —, señaló por el más dichoso y por el más digno de su belleza a Cloridano, a quien todos dieron la norabuena,¹ alabando el buen gusto que Fénix había tenido. Porque suele ser tanta la fuerza de la verdad que aun los mismos interesados la confiesan. Y así, para festejarle y dar a entender a todos que no les había pesado de su fortuna (que tal vez es

¹ *norabuena*. "Lo mismo que *enhorabuena*" (DA, 678).

tan discreta la envidia que sabe deslumbrar lo mismo que siente),¹ trazaron un torneo de a caballo,² que, echando suertes entre los naturales y forasteros sobre quién le había de mantener, le cupo a Roselino, gran privado de Fénix y único amante de Serafina. El cual, por mostrar cuánto la quería, hizo el cartel³ publicando que sustentaba que ella sola en el mundo (después de Fénix, a quien por su señora y por su hermosura confesaba por única deidad de todas las gracias) era la más bella y la más digna de ser amada. Divulgóse el torneo por todo el reino, previniéndose todos los señores que tuvieron

-
- 1 ...*siente*. Otra de las complejísimas comparaciones tan gratas a Montalbán. Entiéndase: que la envidia puede cegar o engañar al envidioso en la misma medida en que éste se siente afectado por ella.
- 2 *torneo de a caballo*. "Se llama a la fiesta pública, que se ejecuta entre caballeros armados, unidos en cuadrillas, que entrando en un circo dispuesto a este fin, escaramuzan, dando vueltas alrededor, a imitación de una reñida batalla. Es muy parecida a las justas, y sólo se diferencia en que en éstas es el combate singular, y en el torneo en cuadrillas" (DA, 304). La literatura seiscentista — y especialmente la novelística — abunda en ejemplos de fiestas, torneos, justas, cañas... realizadas para solaz de los nobles en celebración de un evento afortunado. Los pasajes en que se trata de estos torneos hacen gala normalmente de un vistoso despliegue de vestimentas, máquinas teatrales y otros efectos escénicos, además de la representación "al vivo" de emblemas. Otros ejemplos literarios paradigmáticos de estos espectáculos cortesanos son los de *El prado de Valencia* del canónigo Tárrega (vv. 2048 ss., 140) o *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso, "Introducción," 59 ss.). Amplía la información Ferrer, *La práctica*, *passim*.
- 3 *cartel*. "El escrito que se fijaba en diversos parajes con ocasión de festejos solemnes y públicos: como justas, torneos y otros juegos, por los mantenedores de ellos, para hacerlos saber a todos, y al pie del cual firmaban los aventureros que querían participar" (DA).

noticia de esta proposición para contradecirla, por estar aficionados de otras hermosuras y no querer pasar por el arrojamiento de Roselino. Y, llegando el festivo día, adornado el teatro de ricas colgaduras y cubierta la plaza de señores y de toda suerte de gente, estando Cloridano y Fénix en sus asientos, Serafina al lado de sus Altezas y, más adelante, todas las damas por sus antigüedades, menos Ismenia — a quien un súbito accidente (según ella dijo) disculpó de no hallarse presente en ocasión de tanto gusto —, entró el mantenedor, acompañado de todo lo mejor de la Corte, de verde y nácar con lazos de oro y flores de lis de lentejuelas, armas doradas y un caballo que llamaban el Narciso,¹ porque, con más disculpa que el hijo de Liríope, pudiera enamorarse de sí propio. Traía pintado un cielo claro, hermoso y resplandeciente, en que estaba presidiendo el sol como monarca de los demás planetas; y, enfrente de él, la luna, adornada de infinitos rayos que la hacían, si no igual al sol, superior a las otras luces;² y una letra por mote que decía:³

1 *Narciso*. La diosa Nemesis hizo que Narciso, hijo de la ninfa Liríope y del dios-río Cefisus (*Met.*, III. 342-351), se enamorara de su propia imagen reflejada en el agua (*Met.* III. 407 ss.).

2 ...*lucis*. Esta imagen recuerda al emblema 41 de la II centuria de los *Emblemas morales* de Covarrubias, "Clarior absens," que se refiere al recatamiento que debe guardar la mujer casada. Montalbán interpreta de diferente modo la misma imagen: la de un cielo claro en el que aparecen simultáneamente la luna y el sol. Información adicional sobre la literatura emblemática española del Siglo de Oro, en Sánchez Pérez, *La literatura*.

3 *letra*. "Se toma también por el mote que explica el cuerpo de una empresa. Lat. *lemma*. *Inscriptio*. Pinc. *Philos.* epíst. IV fragm. 5: 'El cuerpo de la empresa

Si ha de escoger mi fortuna
 una luz que en arrebol
 no la aventaje ninguna,
 no habiendo de ser el sol,
 ¿qué estrella como la luna?¹

De plata y leonado,² con armas blancas, al son de varios instrumentos, entró en su seguimiento el galán Artemidoro, enamorado de Policena, aunque por entonces tan reñido con ella por unos celos que ya tenía opinión de haberla perdido. La pintura era un corazón que hería su propio dueño

es una doncella, que en la mano derecha tiene una corona de laurel, y en la siniestra una palma: y dice la máxima o la letra: *Máxima fui*" (DA, 388).

mote. Vale tanto como una sentencia dicha con gracia y pocas palabras ... Algunas veces significa dicho agudo y malicioso, que en latín llamamos *dicterium*, y de aquí se formó el verbo motejar, que es poner falta en alguno" (Cov., 816).

1 ...luna. Ejemplo típico de quintilla (octosílabos, rima consonante ababa); cfr. Navarro, *Métrica*, 248.

2 leonado. "Es una color rubia del pelo del león" (Cov., 762).

como si no fuera suyo.¹ Y la letra, esta redondilla² que, aunque antigua,³ vino a propósito para decir todo lo que quería y lo que sentía haberla enojado:

Después que mal me quisistes,
 nunca más me quise bien,
 por no querer bien a quien
 vos, señora, aborrecistes.

1 ...*suyo*. Montalbán inventa esta imagen, la cual no aparece ni en los *Emblemas* de Alciato ni en los de Covarrubias, si bien el emblema 70 de la centuria I de este último utiliza la imagen del corazón al representar dos corazones que se funden en uno como símbolo de la unión de la fe con el cuerpo.

2 *redondilla*. Consta de octosílabos con rima consonante abrazada, modelo que Montalbán sigue aquí al pie de la letra. Sobre esta forma estrófica, cfr. Navarro, *Métrica*, 247.

3 *redondilla ... antigua*. No he logrado encontrar procedencia a esta redondilla a pesar de que he consultado todos los cancioneros importantes desde la Edad Media hasta el siglo XVII — del de Manrique o Santillana hasta el de Horozco, pasando por los de Encina, Castillo, el de Baena, Sepúlveda, etc. — y las colecciones de cantares populares más exhaustivas y fiables de nuestro siglo — del *Corpus* de Frenk Alatorre a las canciones populares recogidas por Rodríguez Marín. He hallado en el *Cancionero* de Garci Sánchez de Badajoz, no obstante, un poemilla que desarrolla un juego de palabras similar: "No se quiere quien no os quiere, / ni sé que quiera querer / ganado quien se perdiere, / perdido quien sin perder, / dichoso quien mereciere / merecer poderos ver" (poema 29, pp. 104 ss.).

Tras él entró Alejandro, Príncipe de Chersoneso,¹ de morado y azul, cuajado el campo de memorias de oro y unas cifras² del nombre de Clavela, a quien festejaba por galantería. No traía pintura ninguna, sino una letra que, enfadado de lo que estaba el mantenedor sustentando, decía con alguna cólera:

Para mí, lo que yo quiero,
aunque no quiera la gente,
es lo mejor solamente.³

Después de haber corrido Alejandro,⁴ entró, si no más rico que todos los demás, más galán que muchos, Rugero, secreto amante de Pinarda, porque el haber nacido pobre le tenía tan acobardado que apenas se atrevía a hacer las permitidas bizarrías del galanteo, teniendo a mejor fortuna el morir de corto que el verse atropellado por desvalido. Venía de rosa seca y plata, caballo blanco y corpulento, que parecía, cuando se meneaba, o que era

1 *Chersoneso*. Nombre probablemente inventado por Montalbán a partir de "Cherso," nombre de unas islas de la antigua Austria-Hungría, en la provincia de Istria y cerca del golfo de Quarnero (*EUI*, XVII, 188).

2 *cifras*. "Modo o arte de escribir, dificultoso de comprender sus cláusulas, si no es teniendo la clave" (*DA*, 347).

3 *...solamente*. Navarro Tomás no identifica esta forma estrófica (tres octosílabos con rima consonante -aa) en su estudio sobre la *Métrica española del Siglo de Oro*.

4 *Alejandro*. El texto de 1633 — también la edición de 1645 — trae "Arnaldo"; error por "Alejandro," último galán en hacer su entrada.

monte de nieve con freno, o risco de alabastro con alma. Las armas eran blancas y las plumas de los dos colores¹ del vestido. Traía por pintura al Amor ciego, lleno todo de lenguas y con dos candados en la boca, dando a entender que, aunque con las palabras no decía su amor, con su silencio le publicaba.² Y cifraba la letra en solos dos versos que decían:

Harto dice

quien calla y sirve.³

A este modo entraron muchos caballeros, en cuyas lanzas sucedieron diversos accidentes conformes a la fortuna y estado de cada uno, hasta que a todos suspendió un caballero que, con armas negras y doradas y todo lo demás correspondiente a las armas, entró con su padrino y, presentando la

1 ...*colores*. También Covarrubias considera "color" de género femenino, excepto cuando escribe "el color blanco y el negro" (Cov., 339).

2 ...*publicaba*. Poderosa imagen de la que no encuentro una fuente precisa. Probable invención de nuestro autor.

3 ...*sirve*. Esta posible forma estrófica (dos versos de cuatro y cinco sílabas con rima asonante) no aparece registrada en el estudio clásico de Navarro, *Métrica*.

tarjeta, vieron que traía en ella pintado un corazón que dos manos partían por medio con violencia,¹ y por letra esta redondilla:²

Con razón puedo temer
 porque, aunque tenga razón,
 un hombre sin corazón
 fácil será de vencer.

Corrió con tan buena suerte las tres lanzas el disfrazado caballero que los jueces sentenciaron que era suyo aquel puesto; y así, apartándose a un lado Roselino, envidioso de su destreza y de su valentía, le dio el lugar que él tenía a tiempo que se presentó en la plaza, con su padrino, un aventurero tan soberbio en el modo y en la persona que parece que miraba a su contrario como a vencido en profecía. Venía de dorado y nácar, bordado el campo con hilos de oro y hojuela de lo mismo, y traía por pintura la fábula de Dafne y Apolo³ con esta letra:

1 ...*violencia*. No identifico modelo concreto a esta pintura. Probable invención de Montalbán; sobre la imagen del corazón en los emblemas, véase lo dicho en la nota anterior a ...*suyo*.

2 *redondilla*. Otro ejemplo arquetípico de redondilla (octosílabos con rima consonante abazada; cfr. Navarro, *Métrica*, 247).

3 *Dafne y Apolo*. La historia de amor entre Dafne, hija del dios-río Peneus, y el dios Apolo es bien conocida. Ovidio cuenta que Dafne fue el primer amor de Febo Apolo (*Met.* I. 452 ss.) y que fue transformada en laurel. Apolo, todavía encendido en amores por Dafne, convirtió el laurel en árbol sagrado (*Met.* I. 548 ss). La representación gráfica de fábulas mitológicas era práctica habitual

Si a los cielos no te subes,
 o he de gozarte, mujer,
 o en árbol te has de volver.¹

Todos esperaron con atención el suceso de los dos aventureros, tanto por ver cuál de los dos quedaba victorioso como por saber quién fuesen, porque hasta entonces ninguno de los circunstantes los conocía. Sucedió, pues, que partieron entrambos con tanta furia que, encontrando el caballero que había vencido a Roselino en los pechos a su enemigo, le sacó de la silla con tanta fuerza que cayó por encima del caballo en el suelo, tan mal herido que aun no tuvo ánimo para sacar la espada. Alborotáranse con este suceso los caballeros que se hallaron más cerca y, principalmente, los padrinos, que, metiendo mano a las espadas, el uno quería vengar al herido y el otro defender al victorioso. Ofendióse de esta acción Cloridano, porque no guardaban las leyes de la contienda, y así, para apaciguarlos a todos, mandó al capitán de su guarda que los prendiese y trajera a su presencia, para conocerlos. Mas viendo que los dos combatientes eran Aristeo y Meleandro, y que Meleandro era el que había caído tan desgraciadamente que dentro de breves horas había muerto, hizo buscar a Ismenia para darle tan alegres nuevas, y, como no la hallasen ni en el palacio, ni en toda la Corte, ella

en la literatura emblemática de la época, como puede comprobarse tanto en los *Emblemas* de Alciato como en los de Covarrubias.

¹ ...*volver*. Posible forma estrófica no tipificada por Navarro Tomás, *Métrica*.

misma se descubrió diciendo que, por saber que su esposo Aristeo había venido en busca de Meleandro, quiso acompañarle en aquella ocasión y servirle juntamente de padrino, para ver si llegaba a encontrarse con su enemigo. Mucho agradeció Cloridano la fineza de Ismenia, prometiendo de nuevo su favor, si fuera menester, para contra Arnaldo.

— No será menester — dijo Arnaldo, que era quien acompañaba a Meleandro — pues yo me rindo desde luego a mi hermana como a mi reina y señora para que juzgue mi delito y se castigue como quisiere, que bien sé que es grande y digno de cualquiera pena.

Mas ella, aunque no le debía ninguna voluntad — tanta fuerza tiene la sangre —¹ pidió a Cloridano y a su prima intercediesen con Aristeo para que en ningún tiempo tratase de la venganza, puesto que la mayor era verle tan avergonzado. Súpose todo este suceso en Dalmacia y, viendo Eduardo cuán mal había salido con sus intentos, se dio en melancolizar con tantos extremos que los años, que eran muchos, y sus tristezas, que eran muchas más, le quitaron la vida, dejando por su sucesor, a más no poder, a Aristeo, como esposo de Ismenia. Las bodas se celebraron en Tracia, siendo padrinos de Ismenia y Aristeo, Cloridano y Fénix, y de Serafina y Roselino, Aristeo y Ismenia, sucediendo a estas bodas la de Artemidoro con Policena, Alejandro con Clavel, Rugero con Pinarda, Lucindo con Aurora, Celio con Laura, y

¹ ...sangre. Esta frase recuerda inevitablemente al título de la sexta novela de las *Novelas ejemplares* cervantinas ("La fuerza de la sangre"), publicadas por primera vez en 1613.

Francelino con Segismunda. Con que se puso fin a las fiestas, y ahora le tendrá "El palacio encantado," que fabricó Fénix para su casamiento.¹

No puede encarecerse el gusto que tuvieron cuantos asistieron a esta fiesta con la ejemplar, gustosa y entretenida novela que había referido Celio, dándole el lauro en la disposición de las materias humanas y divinas.² Con

¹ ...casamiento. Una vez más, como en tantas otras novelas y obras de teatro, una alusión metaliteraria sirve de cierre al texto. Aquí el autor juega con el doble sentido de "el palacio encantado": como creación de Fénix para su casamiento, en efecto, pero también como la novela misma — creación de Montalbán — que el lector en este momento concluye. A lo que "se puso fin" es a la novela, obviamente, y por eso utilizo las comillas — sólo para el título de la colección, *Para todos*, utilizo itálica — y minúscula inicial en "palacio encantado." Similar juego metaliterario con el título emplea Céspedes y Meneses en "El Desdén del Alameda": "por su acostumbrado recato y honesto recogimiento [de Floriana], atribuyéndolo sus pretendientes a desdeñoso melindre o propia estimación, comenzaron por la cercanía a llamarla el *Desdén del Alameda*; nombre que la hizo tan conocida en el mundo, que pudiera, a ser igual mi intento [ser conocido en el mundo], dar título famoso a aquesta historia" (*Historias*, 117).

² ...divinas. "El palacio encantado" se cierra con la recuperación del marco en el que se inserta. J.I. Ferreras define el marco como "una estructura que engarza, enmarca y agrupa una o una serie de narraciones. Estas narraciones pueden ser dependientes del marco narrativo, o pueden ser independientes." A partir de este rasgo, Ferreras clasifica los marcos en tres grupos: el estructural, el que no lo es, y otro más, el de la novela combinatoria de la decadencia — un "título-marco" o "marco degenerado" —, que sirve de mero pretexto para la inclusión de las más variopintas formas literarias. En este último grupo incluye Ferreras el *Para todos* de Montalbán (*La novela*, 58-59).

que se puso fin al precepto de este día y se dio principio a la cena, sirviendo delante este soneto,¹ que cantó un excelente músico pintando las lágrimas de una dama:

Corre con pies de sonora plata,
 huyendo de sí mismo, un arroyuelo,
 y, dando vueltas por el verde suelo,
 con cinta de cristal las flores ata.
 Cruza la selva y, cándido, retrata
 cuanto encuentra su líquido desvelo;
 pisa un jazmín y vístese su hielo,²

Un estudio en profundidad del marco narrativo en la novela corta seiscentista, en Talens, *La escritura*, 175 ss. La función metaliteraria del marco, por cuanto propicia la auto-consciencia literaria de la propia novela, es explicada por Riley, *Teoría*, 62. Sobre la estructura de la novela corta, véase Palomo, *La novela*. Un estudio comparativo entre el marco narrativo utilizado por Cervantes y el creado por Boccaccio, en Pabst, *La novela corta*, 240 ss. Para una visión global sobre esta cuestión en la narrativa breve europea desde la Edad Media hasta el siglo XVII, véase Krömer, *Formas*.

¹ *soneto*. El soneto arquetípico del Siglo de Oro — y éste es un buen ejemplo — consta de dos cuartetos y dos tercetos en versos endecasílabos con rima consonante; cfr. Navarro, *Métrica*, 233. Este soneto, así como el del "Día Quinto" ("Hilaba el sol, hilaba Porcia un día") proviene del acto I del drama del propio Montalbán *Don Juan de Austria* (1627-28); cfr. Dixon, "Juan Pérez de Montalbán," 42.

² *hielo*. Las ediciones de 1633 y 1645 traen "yelo"; ¿error por "velo" (?) o metáfora poética?

aja una flor y mírase escarlata.
Así, de Clori en líquidas querellas
bajó, como pintada mariposa,
un diluvio de lágrimas o estrellas.
Tocó las flores de su cara hermosa
y, como el agua se detuvo en ellas,
unas veces fue nieve, otras fue rosa.

III. BIBLIOGRAFÍA CITADA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alciati, Andrea. *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Alonso Hernández, J.L. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad, 1977.
- Anibal, C.E. "Montalbán." *Hispania* 11 (1928): 364.
- Arellano, Ignacio. "En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance *Hagamos cuenta con pago*." *Criticón* 31 (1985): 5-43.
- . "El entremés de las visiones de Bances Candamo." *Criticón* 37 (1987): 11-35.
- . "Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica." En *La edición*, 123-32.
- . "Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas." En *Crítica*, 563-86.
- Arellano, Ignacio y Jesús Cañedo. "Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro." En *Edición*, 339-55.
- Arrian. *Histoire d'Alexandre*. Trad. Pierre Savinel. Paris: Les éditions de Minuit, 1984.
- Aulus Gellius. *The Attic Nights of Aulus Gellius*. Trad. John C. Rolfe. Cambridge: Harvard U.P., 1952.

- Bacon, G.W. "The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán." *Revue Hispanique* 26 (1912): 1-474.
- Barrera y Leirado, Cayetano de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1969.
- Blecuá, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Bourland, Caroline B. *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*. New York: Burt Franklin, 1973 (reimpr. de la ed. de 1927).
- Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*. Ed. G. Edwards. London: Tamesis, 1970.
- . *La vida es sueño*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 1994.
- Carvajal, Mariana de. *Navidades de Madrid y noches entretenidas (1663)*. Ed. Antonella Prato. Introducción María Grazia Profeti. Milano: Franco Angeli, 1988.
- Castiglione, Baldesar. *The Book of The Courtier (1528)*. Trad. George Bull. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Castro y Anaya, Pedro. *Auroras de Diana (1631)*. Ed. Luis González Simón. Madrid: CSIC, 1948.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de. *Historias peregrinas y exemplares (1623)*. Ed. Yves-René Fonquerne. Madrid: Castalia, 1969.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Turner, 1984.

- . *Emblemas morales*. Ed. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Madrid: Castalia, 1991.
- Curtius Rufus, Quintus. *The History of Alexandre*. Trad. J. Yardley. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.
- Del Val, Joaquín. "La novela española en el siglo XVII." *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. III. *Renacimiento y Barroco*. G. Díaz Plaja (dir.). Barcelona: Barna, 1953. XLV-LXXX.
- Deleito y Piñuela, José. *El Rey se divierte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- . *...También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1954.
- Diccionario de Autoridades de la R.A.E.*. Madrid: Gredos, 1976.
- Dixon, Peter. *Rhetoric*. London: Methuen, 1971.
- Dixon, Victor. "Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*." *Hispanic Review* 32 (1964): 36-59.
- La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Ed. Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera y Alfonso Rey. London: Tamesis Books, 1990.
- Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Pamplona: E.U.N.S.A.-Institución "Príncipe de Viana," 1987.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Barcelona: Espasa, 1958.

- Ferrer, Teresa. *La práctica escénica cortesana; de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis, 1991.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Frenk Alatorre, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Suplemento (al Corpus...)*. Madrid: Castalia, 1992.
- Góngora, Luis de. *Letrillas*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1980.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid: CSIC, 1951.
- . *Cervantes creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas Ejemplares*. Madrid: CSIC, 1956.
- . "Formación y elementos de la novela cortesana." En *Opúsculos*, I, 194-279.
- . "Juan Pérez de Montalbán novelista." En *Opúsculos*, II, 48-63.
- . "Las polémicas literarias sobre el *Para todos* del Doctor Juan Pérez de Montalbán." En *Opúsculos*, II, 64-94.
- Greg, Walter W. "The Rationales of Copy-Text." Eds. Ronald Gottesman and Scott Bennet. *Art and Error: Modern Textual Editing*. London: Methuen, 1970. 17-36.
- Guevara, Fray Antonio de. *Relox de príncipes (1529). Obras completas II*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Turner, 1994.

- Hebreo, León. *Diálogos de amor (1535) de León Hebreo traducidos por el Inca Garcilaso de la Vega*. Ed. Carmelo Sáenz de Santamaría. Madrid: B.A.E., 1965.
- Herodoto. *History*. Trad. A.D. Godley. London: Heinemann, 1963.
- Historia Augusta*. Véase *Scriptores*.
- Iglesias Feijoo, Luis. "Modernización frente a 'old spelling' en la edición de textos clásicos." En *La edición*, 237-44.
- Infantes, Víctor. "Textos y texto de un poema áureo: *La vida del estudiante pobre* (c. 1584). En *Crítica*, 259-92.
- Jauralde Pou, Pablo. *Manual de investigación literaria: guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1981.
- King, W.F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Trad. M.D. López. Madrid: BRAE, 1963.
- Krömer, Wolfram. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Trad. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1979.
- Kurtz, Donna C. and John Boardman. *Greek Burial Customs*. London and Southampton: Thames and Hudson, 1971.
- Lewis, C.S. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge U. P., 1964.
- Livy, Titus. *Ab urbe condita*. Trad. B.O. Foster. Cambridge and London: Harvard U.P. and William Heinemann, 1953.
- Machiavelli, Nicholò. *The Prince*. Trad. Harvey C. Mansfield, Jr. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- . *El príncipe (comentado por Napoleón Bonaparte)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

- Maestre, Rafael. "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca." *El mito en el teatro clásico español (VII Jornadas de teatro clásico español)*. Ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva. Madrid: Taurus, 1988. 55-81.
- Mejía, Pedro. *Silva de varia lección (1540)*, Ed. Justo García Soriano. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1933.
- Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo (1624)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Montoto, Santiago. "Contribución al vocabulario de Lope de Vega." *Boletín de la Real Academia Española* 26 (1947): 281-95 y 444-57.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. New York: Las Américas, 1966.
- Novelistas posteriores a Cervantes*. Ed. E. Fernández de Navarrete. Col. B.A.E., tomo 33. Madrid: Hernando y Compañía, 1902.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trad. Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard U.P., 1946.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Trad. R. de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.
- Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana*. Barcelona: A. Palau, 1948.
- Palomo, M^a. del Pilar. *La novela cortesana. (Forma y estructura)*. Barcelona: Planeta, 1976.

- Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Trad. Jorge Rubió i Balaguer. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1932.
- Place, Edwin B. *Manual elemental de novelística*. Madrid: Victoriano Suárez, 1926.
- Plato. *Laws*. En *Dialogues*. Trad. B. Jowett. New York: Random House, 1937. II, 405-703.
- Pliny, the Elder. *Natural History*. Trad. H. Rackham. London: W. Heinemann, 1947-1963.
- Plutarch. *The Lives of the Noble Grecians and Romans*. Trad. John Dryden, revised by A. H. Clough. New York: The Modern Library, 1932.
- Posidonius. I. *The Fragments*. II. *The Commentary*. 1 *Testimonia and Fragments (1-149)*. III. *The Commentary*. 2 *Fragments (150-293)*. Ed. L. Edelstein and I.G. Kidd. Cambridge: Cambridge U.P., 1989.
- Profeti, Maria Grazia. *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa, 1970.
- Refranero general ideológico español*. Comp. Luis Martínez Kleiser. Madrid: Hernando, 1978.
- Rey, Alfonso. "Notas sobre la puntuación en Quevedo." En *La edición*, 385-92.
- Riley, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. C. Sahagún. Madrid: Taurus, 1969.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*. Valencia: Universidad de Valencia, 1979.
- Rodríguez Luis, Julio. "Para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*." En *La edición*, 405-12.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas, 1981.
- Ruano de la Haza, José María y J.J. Allen. *Los teatros comericales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Sánchez de Badajoz, Garci de. *Cancionero*. Ed. Julia Castillo. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Sánchez Pérez, Aquilino. *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: S.G.E.L., 1977.
- Scriptores Historiae Augustae*. Trad. David Magie. Cambridge, Massachussets: Harvard U.P., 1953.
- Seznec, J. *The Survival of the Pagan Gods*. Trad. B.F. Sessions. New York: Pantheon Books, 1940.
- Talens, Jenaro. *La escritura como teatralidad. Acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo en la novela corta castellana del siglo XVII*. Valencia: Universidad, 1977.
- Tárrega, Francisco. *El prado de Valencia*. Ed. J.Ll. Canet. London: Tamesis, 1985.

- Terrón, J. *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1990.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Giovanni Allegra. Madrid: Castalia, 1982.
- Toynbee, J.M.C. *Death and Burial in the Roman World*. London and Southampton: Thames and Hudson, 1971.
- Valerius Maximus. *Actions et paroles mémorables*. Trad. Pierre Constant. Paris: Garnier frères, 1935.
- Varey, J.E. "La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro." *La edición de textos*, 99-109.
- Vega, Lope de. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Ed. J.M. Ruano de la Haza and J. E. Varey. London: Tamesis, 1980.
- Ynduráin, Francisco. *Lope de Vega como novelador*. Santander: U.I.M.P., 1962.