



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Julio Magin Sanchez-Velo

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)

GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Una fiesta palaciega de finales del siglo XVII:
Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, de Calderón**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Jose Maria Ruano De La Haza

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Jorge Guerrero

Javier Rubiera

Juan Guillermo Renart

Juan Luis Suarez

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**UNA FIESTA PALACIEGA DE FINALES
DEL SIGLO XVII:
*HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE
MARFISA,*
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

Edición crítica con introducción y notas de

Julio M. Sánchez-Velo

© Julio Sánchez-Velo, Ottawa, Canada, 2008



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-41643-3

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-41643-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

ÍNDICE

Resumen.....	v
Agradecimientos.....	vii
Abreviaturas.....	viii

INTRODUCCIÓN

1. Contexto político, social y económico: la fiesta palaciega <i>Hado y divisa</i> y las circunstancias de su producción:.....	1
2. Contexto literario: elementos de la novela de caballerías y la novela bizantina en <i>Hado y divisa</i>	27
2.1. Sinopsis	43
3. Tradición musical y función dramática de la poesía lírica en el teatro calderoniano: “Escollo armado de yedra”.....	54
4. Escenografía.....	67
5. Polimetría y versificación.....	89
6. La transmisión textual y los testimonios.....	103
7. Bibliografía.....	111
8. Criterios de edición.....	123

<i>HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA. Texto de la Fiesta</i>	127
<i>Comienzo de fiesta: Loa de la Historia y la Poesía y representación del</i>	
<i>Aura, la Azucena y el Clavel.....</i>	131
PRIMERA JORNADA.....	147
<i>Entremés de la tía.....</i>	223
SEGUNDA JORNADA.....	237
<i>Baile de las flores</i>	316
JORNADA TERCERA.....	328
<i>Fin de fiesta: Entremés del Labrador Gentilhombre.....</i>	439
NOTAS EXPLICATIVAS.....	452
APARATO DE VARIANTES.....	541
APENDICE DE ACOTACIONES.....	578

Todo texto com tradição [...] tende a apresentar, nas produções que dele são feitas, um maior ou menor número de alterações que vão, desde os erros cometidos por distração de digitadores até as 'correções' bem intencionadas de revisores ou copidesques. Por isso, é necessário que se proceda ao estabelecimento desse texto, procurando, no confronto com as edições publicadas em vida do autor, restituir-lhe sua fidedignidade e genuinidade.

(Marlene Gomes Mendes em Nota prévia, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector).

AGRADECIMIENTOS

La investigación para este estudio crítico ha sido realizada en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Ottawa y en las instalaciones de la Biblioteca Robarts de la Universidad de Toronto. Ha sido principalmente financiada por una beca del Ontario Graduate Scholarship Program, así como por el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Ottawa y la Facultad de Estudios Graduados de esa universidad.

Me gustaría dejar patente mis mayores agradecimientos a D. José María Ruano de la Haza, mi mentor, profesor y supervisor de tesis, quien dirigió mi investigación siempre con sumo cuidado y dedicación; a los bibliotecarios y demás personal administrativo de la Biblioteca de la Universidad de Ottawa, la Biblioteca Robarts de Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library de Toronto, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Municipal de Madrid y la Biblioteca l'Arsenal de París, por su profesional atención. En último lugar, y de manera más personal, me gustaría también agradecer a Alberto Villamandos, estudiante y compañero del Departamento, por su inspiración, y finalmente, y no sin menor importancia, a mi gran amigo y compañero Scott White, por su apoyo moral y sin cuya ayuda no hubiera podido ser posible este estudio.

Julio M. Sánchez-Velo

RESUMEN [ABSTRACT]

Este estudio consiste en una edición crítica con Introducción y Notas de la obra *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, la última creación de uno de los más influyentes dramaturgos de todos los tiempos, D. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Es una edición ecléctica basada en el manuscrito con signatura MS. 8314 proveniente de la Biblioteca Arsenal de París pero modificada y corregida teniendo en consideración otros testimonios existentes. En la Introducción se analiza el contexto político, social y económico de esta comedia y las circunstancias de su producción; el contexto literario y características que esta obra comparte con la novela bizantina y de caballerías; la transmisión textual; la tradición musical; la puesta en escena y la versificación.

Este análisis incluye al final las notas explicativas del texto editado y las variantes de todos los testimonios cotejados.

This study is a critical edition with an introduction and notes of *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, the last creation of one of the most influential playwrights of all time, D. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). This is an eclectic edition based on a manuscript with signature MS. 8314 from L'Arsenal Library in Paris, corrected and modified when deemed necessary with the help of other existing textual witnesses. The introduction includes an analysis of the political, social and economic context of this *comedia* and the circumstances of its production; the literary context and characteristics that it shares with the byzantine and chivalry novels; its textual transmission; its musical tradition; its staging and its polymetrical structure. At the end of this study are included the explanatory notes as well as the textual variants of all witnesses analyzed.

PREFACIO

Mi campo de estudio es el Teatro del Siglo de Oro y esta tesis doctoral consiste en una edición crítica de la obra *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* -y sus piezas menores-, la última creación de uno de los más influyentes dramaturgos de todos los tiempos, D. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Hado y divisa es una pieza que se representó en el Coliseo del Buen Retiro el 3 de marzo de 1680 con motivo de la celebración del matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orléans y como parte de las festividades de carnaval de ese año. Por el despliegue de medios técnicos y audiovisuales se trata de uno de los mejores ejemplos de teatro cortesano español. La acumulación en esta pieza de todos los efectos imaginables como decorados, palabras, música, ballet, etc., la convierten en una obra de arte total. Por ser una de las obras calderonianas más complicadas que todavía carece de un estudio crítico exhaustivo, he considerado crucial analizarla y así contribuir al arduo trabajo que algunos estudiosos están realizando para rescatar la obra de este excepcional y prolífico poeta que incluso hoy día todavía no se conoce en su totalidad.

Como herramienta de investigación he utilizado la metodología de la crítica textual contemporánea bajo la dirección de mi supervisor de tesis, el Prof. Ruano de la Haza, quien define la edición crítica de un texto dramático como aquella que “analyzes in a scientific way all the textual relationships that exist among the surviving editions to produce an eclectic text.” (*Editing a seventeenth-century* 43).

Para la creación de ese texto final he analizado diferentes aspectos de esta

singular comedia.

En el primer capítulo se analizan algunas de las características y circunstancias de producción de *Hado y divisa* dentro del contexto social, político y económico del reinado de Carlos II, durante una época de decadencia política y grandes problemas financieros, con el objetivo de comprender las razones por las cuales esta obra se originó en el seno de esta sociedad. Como resultado llegamos a la conclusión de que este tipo de obras, que convierten a los reyes en una parte integral del espectáculo, tienen como función principal la legitimación oficial, social y teológica del poder monárquico y que la causa de esta ilógica situación de despilfarro de recursos podría radicar en los característicos valores que poseía la mentalidad barroca, una mentalidad contradictoria por excelencia con tendencia al consumo que necesitaba vivir en un mundo de apariencias y de ahí que tuviese que trabajar muy duro para crearse un cosmos artificial con que eclipsar su negativa realidad.

En el segundo capítulo, que establece el contexto literario, se deja patente el significativo legado caballeresco y bizantino que todavía existía de manera evidente en muchas de las piezas del teatro áureo español y más específicamente en *Hado y divisa*, pues se trata de una pieza creada desde el punto de vista temático y de los personajes siguiendo los parámetros de este tipo de narrativa. Por ello se puede afirmar que este tipo de literatura tuvo gran influencia no sólo en su tiempo de mayor esplendor sino también durante todo el siglo XVII ya que a través de este análisis se ha podido observar que el espíritu caballeresco permanecía vigente la época de Calderón y se materializaba regularmente en muchas de las obras de éste y otros autores, aunque desafortunadamente y como era de esperar, progresivamente caería en un olvido posterior.

En el capítulo tercero, considerando que la música como uno de los elementos más importantes de las representaciones cortesanas, se analiza uno de los tonos humanos de la obra, *Escollo armado de yedra*, estableciendo que posee una función dramática específica al ser utilizado como herramienta para dar mayor expresividad a la escena y ayudar al espectador a comprender mejor a los personajes. A través del análisis del origen de este tono se llega a la conclusión de que, aun siendo numerosas las fuentes musicales utilizadas por los poetas, es necesario subrayar la gran importancia del componente nativo español de poesías líricas y canciones populares que en ocasiones entraba a formar parte de estas comedias.

Los siguientes capítulos explican en detalle de manera independiente su puesta en escena, la versificación, y el análisis ecdótico. En lo que se refiere a la versificación se llega a la conclusión de que la variedad de fórmulas estróficas de esta comedia, que en un principio aparentan no seguir ningún criterio, poseen indudablemente unas funciones dramáticas establecidas. Y aunque no es siempre fácil determinar estos propósitos, ya que los usos de cada metro no son siempre específicos ni invariables, a través de su estudio se deja de manifiesto la gran importancia que la polimetría posee como recurso temático, estilístico y dramático en el teatro áureo.

Para establecer el texto se han tenido en cuenta todos los testimonios existentes dando en lo posible fechas de transcripción, composición, identidad de copistas, métodos de composición, etc. A través del cálculo de variantes se han relacionado en un estema todos los testimonios para investigar cómo se ha producido su transmisión textual y establecer el texto base. Para conseguir la fijación del texto se ha utilizado uno de los elementos más importantes de la crítica textual, esto es, la anotación. Las notas son de

tres tipos diferentes: textuales, es decir, las desviaciones del texto base que aparecerán reflejadas en el texto final; variantes y notas filológicas. En lo que se refiere a éstas últimas, aunque he intentado como norma general ser moderado, debido a la dificultad sintáctica y temática que han exhibido ciertos pasajes, a veces me he visto en la obligación de realizar comentarios bastante minuciosos e incluso en la necesidad de proporcionar lugares paralelos de otras obras de la época del mismo u otros autores.

Como resultado final se ha logrado “reconstruir” el texto completo de la Fiesta celebrada el 3 de marzo de 1680, un texto ahora modernizado, puntuado, explicado y anotado con el propósito de contribuir al gran trabajo que algunos editores contemporáneos están realizando de las comedias del Siglo de Oro que, al contrario de lo que ocurre con textos ingleses, todavía necesita de buenos estudios de investigación en lo que respecta a su transmisión textual. Utilizando los principios de la crítica textual contemporánea el resultado final de la investigación doctoral ha sido el establecimiento de un texto limpio, claro, fiable y asequible para el lector moderno. A partir de ahora me gustaría pensar que quizás gracias al presente estudio esta singular y complicada obra pudiera empezar a llegar a un público más amplio que, entendiéndola, la consiga disfrutar tanto y cuanto su público original. Para seguir el *motto* de la Real Academia me gustaría pensar que con este trabajo hemos logrado “limpiar, fijar y dar esplendor” a la última obra de Calderón, quizá una de las más olvidadas y menos entendidas de su producción dramática.

ABREVIATURAS

- Aut. Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*.
- Cov. Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*.
- RAE Real Academia española. *Diccionario de la lengua española*.

En lo que se refiere a las abreviaturas utilizadas para los diferentes testimonios de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* que se han cotejado para esta edición, remítanse al capítulo correspondiente al Aparato de Variantes que aparece después del texto editado hacia el final de este estudio.

1. Contexto político, social y económico: la fiesta palaciega *Hado y divisa* y las circunstancias de su producción

Como indicaron Edward Wilson y Duncan Moir en el volumen de la historia de la literatura española que publicaron juntos, a partir de 1651¹ Calderón se dedicó enteramente a escribir - aparte de autos sacramentales- elaboradas fiestas palaciegas, dejando a un lado las comedias de corral: “Ahora escribe exclusivamente para un escenario con proscenio y telón, no para el viejo tablado abierto de los corrales.” (182). La fiesta cortesana, según Arellano, sería el “modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular en su fusión de sistemas de signos espectaculares -música, poesía, escenografía, pintura...-” (505). Según la definición de Margaret Greer², se trataba de comedias

... de 3 actos cuya trama derivaba de la mitología clásica, representada[s] con un decorado en perspectiva y unas tramoyas complejas, ricos vestidos, música y danza, para celebrar un acontecimiento de Estado, como un cumpleaños o una boda real, o el nacimiento de un príncipe. (“Introducción” 519)

Dentro de la obra calderoniana nos encontramos con una veintena de comedias que reúnen estas características y que solamente alcanzaban su significado pleno cuando eran representadas en el teatro de corte.

Sebastian Neumeister indica en su libro *Mito clásico y ostentación* que este género nunca había provocado demasiado interés en la crítica literaria hasta recientemente debido a que, como aseguraban los estudiosos alemanes del XIX, eran obras consideradas básicamente espectáculos sin ningún tipo de relevancia ni sustancia. Él no comparte esta opinión ya que las considera como una compleja red polifónica con un contenido de peso mayor del que muestran a nivel superficial. Señala que Menéndez Pelayo³, por ejemplo, siempre las juzgó como un “mero pasatiempo de corte sin

1 Valbuena-Briones en su ensayo “Calderón y las fiestas de Carnaval” califica este período (1652-1681) como un “período de esplendor fastuoso” (167).

2 Greer, Margaret Rich. “Introducción al teatro cortesano de Calderón.” *Estado actual de los estudios calderonianos*. Ed. Luciano García Lorenzo. Kassel: Reichenberger, 2000. 513-575.

3 Menéndez Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid, 1884.

sustancia digna de recordar” (34) en las que, según las propias palabras del estudioso del XIX, “se atendía más al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, o a la verdad de la expresión.” (34). Neumeister indica que la crítica calderoniana posterior no ha estado de acuerdo con esta visión y se ha esforzado en dejar constancia de que es algo “más que una máquina suntuosa para producir efectos escenográficos, y esto a dos niveles, el de la propia acción dramática y el de un posible y escondido significado político, psicológico, antropológico o alegórico-crítico” (36). Margaret Greer va incluso más allá al afirmar que son en esencia “un discurso complejo de poder que combina la alabanza al monarca con una crítica discreta a su política.” (“Introducción” 516)

La crítica contemporánea tiende a otorgar a la fiesta cortesana en estos momentos la relevancia que merece al considerar que el teatro cortesano consiguió hacer un uso coherente de las técnicas dramáticas más modernas, que combinaban la música, la danza, los decorados en perspectiva, y unas tramoyas complejas para intensificar más que para dominar el texto poético, explotando al máximo la polifonía inherente al lenguaje teatral para producir obras maestras de ilusión dramática. (“Introducción” 516).

La fiesta de espectáculo a finales del siglo XVII ya contaba con muchos años de arraigo en España. Según Teresa Ferrer, experta en el teatro de corte del XVI, había existido desde que se empezaran a montar representaciones privadas para conmemorar ciertos acontecimientos en la corte ya por la segunda mitad del XVI. En la península existía antes de la llegada de los “fontaneros” italianos una tradición bien arraigada de este tipo de teatro, con obras como *El premio de la hermosura* de Lope, representada en 1614, *Amadís de Gaula* de Gil Vicente (1570), o *Adonis y Venus*, también de Lope y con fecha de representación desconocida. La llegada de los escenógrafos italianos a comienzos de los años veinte del XVII revolucionaría la concepción de la escenificación del teatro de corte en España y cambiaría para siempre la fiesta cortesana al proporcionarle una vistosidad y un nivel técnico nunca antes alcanzados. Gracias a estos profesionales extranjeros la corte española fue testigo de representaciones con un alto y costoso despliegue de medios técnicos, que por su elaboración lograban siempre el deleite de una selecta audiencia.

Hado y divisa de Leonido y de Marfisa es una obra calderoniana cuya fecha y características

de producción la sitúan plenamente dentro de los parámetros de este género teatral. En este capítulo me voy a servir principalmente de la detallada “relación”⁴ de su puesta en escena que aparece en los manuscritos con signatura 9.373 y 8.314 (de la Biblioteca Nacional de Madrid y de l’Arsenal de París respectivamente)⁵ y de los documentos de representaciones palaciegas del archivo de Madrid, rescatados por Shergold y Varey, así como de valiosos datos proporcionados a su vez por Greer y Varey en el tomo XXIX de las *Fuentes para la historia del teatro en España*, para analizar las características y las circunstancias de producción dentro del espacio físico del Coliseo del Buen Retiro. También utilizaré, a modo de referencia y sobre todo en lo que atañe al Coliseo del Buen Retiro en sí, el libro de Brown y Elliot *A Palace for a King*. Con la ayuda del gran conjunto de datos que existen de esta comedia pretendo recrear ciertos aspectos de su montaje para apreciar la alta calidad de representación que alcanzó el día de su estreno, calidad que, por otra parte, ocasionaría costes tan extremadamente elevados que el Estado no podría pagar sus deudas. La fastuosa representación de *Hado y divisa* tuvo lugar dentro del marco social y económico de una Corte empobrecida y de un país que había sufrido los azotes de la miseria, el hambre, la inflación y la bancarrota, especialmente en los cincuenta años inmediatamente anteriores a su montaje.

En los manuscritos mencionados aparecen ciertas acotaciones y textos intercalados que van informando de los cambios de decorado, introducción de personajes y diferentes “mutaciones”, así como la transcripción de las piezas menores que formaron parte del espectáculo. De acuerdo a la relación de gastos de Shergold y Varey⁶, la Descripción de la obra que aparece en el Ms. 9.373 de Madrid fue realizada por Melchor Fernández de León. De ella, José Guerra hizo una copia encuadrada, que sería posiblemente la que aparecería en la Biblioteca l’Arsenal de París. Gracias a estos detalles estamos muy bien informados de las circunstancias en que se representó y de los acontecimientos que tuvieron lugar a su alrededor en esas fechas tan señaladas de la celebración de Carnaval. La fiesta *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, “una comedia vestida del mayor aparato

4 En dos de los manuscritos esta comedia va precedida e interpolada de una “relación” que de manera circunstancial desarrolla cómo se puso en escena y que comprende también las piezas menores que completaron la fiesta.

5 Para cuestiones de citas y de paginación de la relación me referiré en adelante al Ms. 9.373 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

6 Shergold y Varey. *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1982.

de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar, dejando atrás otras que en diferentes ocasiones se han hecho, y que como el motivo para que se prevenía era el más festivo de nuestro siglo, fuese también el más lucido del desempeño” (fol. 110r), tuvo lugar durante los tres días de la celebración de Carnestolendas, el 3, 4 y 5 de marzo de 1680. Se representó en honor a sus Majestades don Carlos II y doña María Luisa⁷ en el Coliseo del Casón del Buen Retiro de Madrid, palacio construido expresamente para este tipo de espectáculos cortesanos. “Escribiola Don Pedro Calderón de la Barca, caballero de la Orden de Santiago y capellán de honor de su Majestad” (fol. 110r) en conmemoración al casamiento entre el monarca Carlos II y María Luisa de Orleáns, sobrina de Luis XIV. Apenas un año después de esta representación el prolífico autor falleció, lo que convierte esta obra en su última comedia.

El compromiso entre el monarca español y la princesa francesa, realizado “by proxy” (Kamen 372) en Fontainebleau -París- el 30 de agosto de 1679, había sido de crucial importancia para la Corona española y tenía como objetivo principal conseguir un heredero varón. A la vez, como indica Danièle Becker, también se pueden vislumbrar ciertos motivos político-económicos pues “este nuevo intento de alianza entre la casa del ya muy potente rey cristianísimo de Francia y el joven Carlos II, ..., es el único modo [que tiene España] de escapar al afán anexionista del temible vecino [francés]” (612). En esta pareja se dio una combinación de dos perfiles muy diferentes. De acuerdo con John Nada, la joven princesa de 17 años, “was the prettiest princess in Europe.... She was an expert at walking and curtsyng, French style, [and] she rode very well... She had charm, grace and vivacity” (94)⁸; mientras que el monarca español, “was an imbecile” (94). Carlos II, “el hechizado”, sexta generación de la Casa de los Austrias, era el producto de lo que John Nada califica como el “infierno biológico” (94) de la consanguinidad⁹, y para la fecha de la representación de esta

7 De acuerdo con Valbuena-Briones en su ensayo “Calderón y las fiestas de Carnaval”, esta obra se puso los tres días de Carnestolendas “para celebrar las reales nupcias, y después de la Cuaresma siguió presentándose en los corrales al pueblo hasta obtener 21 representaciones” (168). Suponemos que las representaciones fuera del Coliseo no contarían con el mismo tipo de aparato.

8 El Duque de Maura indica en su obra *Vida y reinado de Carlos II* que esta princesa había heredado “de su madre, Enriqueta de Inglaterra, no sólo su bien proporcionada estatura, elegancia natural de porte y belleza de facciones, sino [también] su encanto...” (317).

9 A causa de de ello manifestó siempre muchos problemas de salud. Necesitó ser amamantado hasta los cuatro

obra, con 19 años de edad, tenía acentuados y numerosos problemas de salud:

His jaw was so deformed that he was quite unable to masticate his food, which he swallowed in large lumps to the subsequent discomfort of his digestive system. [He had] constantly recurring fevers, attacks of giddiness, discharges and rashes. (Nada 95)



Carlos II.

Marie-Luise d'Orléans.

(Obras de Juan Carreño de Miranda)

En conmemoración del casamiento de los dos jóvenes monarcas se le encargó a Calderón este gran espectáculo cortesano. Según los documentos de representaciones palaciegas del archivo de Madrid rescatados por Shergold y Varey y el tomo XXIX de *Fuentes* de Greer, la representación corrió a cargo de las compañías de Manuel Vallejo y Joseph de Prado¹⁰, dos grupos de teatro independientes que antes del día del estreno se vieron en la necesidad de ensayar juntos durante los días del 21, 23, 24, 25, 27 y 28 de febrero, y el primero y segundo de marzo, para conseguir montar un espectáculo de gran escala. No obstante, los ensayos oficiales de esta comedia ya habían comenzado el 4 de febrero de ese mismo año. Se hicieron “en el Sitio del Retiro, pues ... [es] Casa

años de edad y no consiguió caminar ni mantenerse en pie hasta los seis, lo que motivó que el pueblo a escondidas a veces le cantase esta copla: "El Príncipe, al parecer, / por lo endeble y patiblando, / es hijo de contrabando, / pues no se puede tener ..."

¹⁰ Esta unión de dos compañías para un espectáculo determinado era muy común y se hacía regularmente para la representación de los autos sacramentales.

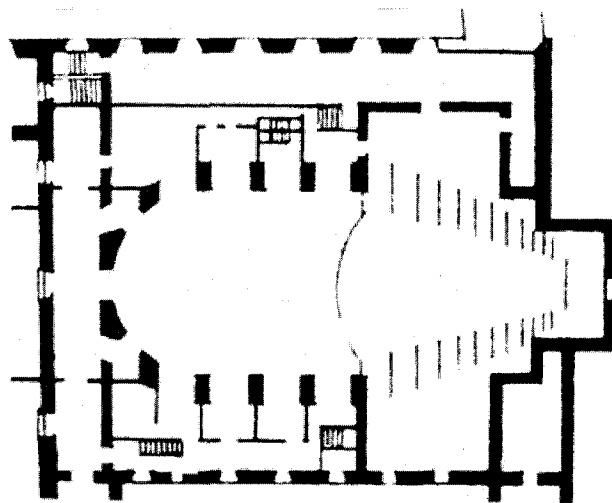
Real sumptuosa y amena y tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversión” (Relación 110r), un palacio que poseía un teatro construido específicamente para la realización de este tipo de fiestas. La construcción del Palacio del Buen Retiro por el rey Felipe IV - bajo la supervisión de su valido Olivares - durante comienzos de los años 30, le había supuesto a la Corona el desembolso de unas cantidades astronómicas de dinero que contribuyeron considerablemente al empobrecimiento de las arcas reales¹¹. Para conseguir fondos para su construcción se habían creado por ejemplo en Madrid en la primavera de 1633 “two new excises ... - one on meat consumed in the carnival season, and another -expected to yield 40,000 ducats a year- on all the wine sold in the town” (Brown y Elliot 100). Por la pobre situación económica en la que se encontraba el Estado, el arquitecto Alonso Carbonell utilizó en su construcción los materiales más baratos. Para adornar el interior del palacio se eligieron, sin embargo, opulentos y elaborados muebles, tapices, cuadros y esculturas que ofrecían un enorme contraste con la situación de empobrecimiento en la que se encontraba la población de la villa madrileña. El Retiro se había convertido en “a part-time royal residence, a monument to royal taste, and an arena for the encouragement and display of those arts of peace which would give new glory to the name of Felipe el Grande” (Brown y Elliot 193). A partir de su inauguración en 1632 el Palacio del Buen Retiro se convertiría en el lugar ideal para la celebración de “masques, plays, pageants, dances, bullfights, tournaments, literary soirées [and] banquets” (203). Como parte de este conjunto arquitectónico, en 1638 comenzaron las obras del gran Coliseo, “a properly equipped theater” (206), que en 1680 sería escogido como el marco ideal para la representación de *Hado y divisa*. Según la descripción del manuscrito, para la representación de esta obra el Coliseo

... se cubrió de riquísimas alfombras que felices lograron mantener un camón de brocado encarnado, fundadas sus puertas en doradas molduras cuyos cuatro lados terminaban ramilleteros de oro, prosiguiendo la techumbre con disminución de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellissimo

11 Brown y Elliot mencionan en su estudio que “at the time when his peoples were being subjected to incessant demands for money and his armies were going hungry in the field, Philip was spending enormous sums – twenty million ducats, ...- on the construction of this Palace in Madrid.” (203).

florón de oro. (Relación 110v)

La arquitecta Carmen Blasco ha re proyectado en Madrid las plantas, alzados y secciones del conjunto original en su momento más esplendoroso. Esta documentación, que se recoge en su tesis doctoral *Restitución Proyectual del Palacio del Buen Retiro*, nos permite conocer el entorno y las dimensiones físicas de este Coliseo que ya el arquitecto francés René Carlier había reproducido en un plano¹² de 1712:



Coliseo del Buen Retiro. Plano de 1712 (Carlier)

Según Brown y Elliot, el Coliseo se dejó de usar al poco tiempo de su inauguración debido a las guerras y a la prohibición en 1644 de las representaciones teatrales después de la muerte de la reina. Con la llegada a España de la segunda esposa de Felipe, Mariana de Austria, se comenzaron las obras de restauración y de nuevo se ofrecerían lujosas representaciones teatrales en un espacio cuyas características físicas son descritas por Brown y Elliot de la siguiente manera:

A ground plan of 1655, after the restoration was completed, shows that it contained three tiers of boxes on either side, with four boxes to a tier. These were reserved for members of the nobility, ministers and court officials. A

12 El plano de Carlier se halla en la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes, Vb, 147.

royal balcony faced the stage... The stage, with its arrangements for perspective scenery, gradually receded towards a rear window which at appropriate moments allowed a final distant perspective, not of artificial trees and shrubs, but of the real Retiro gardens beyond. (207)

La propia relación del manuscrito indica que “es el Coliseo de forma aovada, que es la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones...” (110v), donde en teoría debían situarse los monarcas y otras personalidades. En todas las funciones del Coliseo a las que el rey asistía, se seguía a rajatabla una rígida etiqueta de la Corte donde todos los personajes eran acomodados en su lugar correspondiente. Los reyes no vieron la representación desde el palco real sino desde un punto estratégico privilegiado, “un sitio, levantado una vara del suelo ... [que] se cubrió de riquísimas alfombras” (Relación 110v).

Es importante mencionar que el Coliseo había sido diseñado de manera que la audiencia real, al observar el escenario, lo hiciese a través de un sentido de perspectiva que creaba una percepción de asombrosos efectos de profundidad:

La techumbre del Coliseo estaba pintada de una perfecta perspectiva que representaba una media naranja rodeada de corredores, y servía de dosel a un escudo en que estaban fielmente unidas las Armas de las dos Coronas... obra de Don Dionisio Mantuano, insigne pintor de este siglo”. (Relación 111r)

Como indica la propia relación del manuscrito y la relación de gastos, uno de los pintores responsables de la preparación del Coliseo fue el famoso Don Dionisio Mantuano, a quien “de ayuda de costa por lo que ha trabajado en el dibujo y pintura del techo del Coliseo” (Shergold y Varey 133) se le pagaron 16.500 reales. Como se aprecia en el texto todos los detalles de este lugar idóneo para la representación habían sido cuidados al máximo:

Entre columna y columna había a cada lado un nicho, que colocaba una estatua de Palas y otra de Minerva de elegante forma, a cuya valentía ayudaba

el resplandor del oro de que se componía. Sobre esta[s] columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa y dando la vuelta a ella de un extremo en otro en porción de círculo guarnecía un medallón que servía de clave; en él se miraba de relieve el agustísimo blasón de España, un león coronado descansando sobre un orbe, al cual asistía una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religión y el poder. Pendía de su cuello el toisón, insignia de nuestros monarcas, todo esto de brillantísimo oro... (Relación 111v)

A pesar de ello, durante un montaje de tal envergadura es lógico que ocurriese más de un incidente cuya solución requeriría un pago adicional que contribuiría a aumentar la factura final. En el invierno de 1680, por ejemplo, durante los preparativos del Coliseo los obreros tuvieron que enfrentarse con el problema del agua que se filtraba por el techo y que en caso de lluvia durante el estreno de la representación podría haber resultado en un fracaso total. Por esta razón la corona tuvo que pagar a la compañía de Silvestre de Ávila 1.600 reales por “labrar y sentar toda la madera de la contraarmadura que se ha hecho entre el tejado del Coliseo y el bastidor de lienzo pintado en el techo para resguardarle de las goteras” (Shergold y Varey 133). Otros gastos especiales de los que se hizo cargo la corona fueron, por ejemplo, los del entierro y las misas de Luis de Velasco y Simón de Maseda, dos de las personas fallecidas durante el montaje de este espectáculo. Las grandes exigencias de producción requerían enormes esfuerzos por parte de todos los trabajadores y lógicamente se entiende que habría algunos momentos de crisis y nerviosismo que lograban combatir con otros momentos de asueto, gracias a personas como María Serrano, quien recibió la cantidad de 300 reales “por haber asistido a hacer el chocolate en la casa de los ensayos” (Shergold y Varey 111), para cuya confección se emplearon en total “64 libras de chocolate... 30 libras de azúcar ... 12 libras de bizcochos, 80 pasteles de a real con un huevo cada uno ...” (Shergold y Varey 107), etc. Observando estos archivos de palacio se aprecia que era normal que la Corona se hiciese cargo de los gastos ocasionados para la preparación y compra de los ingredientes culinarios utilizados en las comidas de los actores. Solamente para las dos compañías de actores durante los tres días de fiesta se utilizaron 188 libras de dulces. En algún momento dado a los actores les proporcionaron unas “pavillas” que se pagaron a 18 reales la unidad y a 30 reales por el trabajo “de asarlas y adereçarlas”

(Shergold y Varey 107). Los actores, todos profesionales, estaban relativamente bien remunerados debido a su establecida reputación y muchos de ellos habían trabajado juntos ya en variadas comedias anteriores¹³. Se puede apreciar de esta manera que los gastos se iban acumulando de forma gradual hasta llegar al final a cantidades exorbitantes.

Muchas de las personas que intervinieron en la producción eran reconocidos peritos de la época a los que se les tuvo que pagar de acuerdo con su estatus profesional. Los hombres que compartieron el trabajo de sacar copias de la comedia, loa y entremeses fueron cuatro: Juan Francisco Tejera, Juan Francisco Pérez, Salvador de la Cueva y Juan Rodríguez. Los dos últimos trabajaron como apuntadores sobresalientes. Jerónimo de Peñarroja figura en la relación de gastos como la persona remunerada “por la asistencia que ha tenido con Don Pedro Calderón en copiar los borradores de la comedia y en asistir al Retiro a las mutaciones” (Shergold y Varey 111). La descripción de la puesta en escena fue escrita por Melchor de León, quien fue remunerado con la cantidad de 1.000 reales “por haber escrito la narrativa de la fiesta para enviar a Alemania” (Shergold y Varey 111). Entre los ministros que ayudaron en la comedia se encontraban Ventura Blanco, alguacil de Corte; Manuel de los Reyes; Luis de Velasco, oficial de la Sala; Juan de Espinosa, Secretario de Cámara de la Junta de Obras y Bosques; y Joseph de Cárdenas, alguacil de Corte. El encargado de trazar y ejecutar las tramoyas fue Joseph Caudí, ayudado a su vez por Gabriel Jerónimo y Juan Bautista. La música de la Fiesta fue creada, en su mayoría, por el gran compositor Juan Hidalgo.

Después de salvados todos los inconvenientes normales de los ensayos, el día del estreno, “llegada la hora de la comedia, empezó el número de los instrumentos a imitar aquella sonora salva que el dulce murmullo de la Aurora hace a la brillante venida del sol” (Relación 112v). Al son de esta música entraron al recinto los nobles y embajadores: “tanta copia de resplandor, que entre el alboroto, la suspensión y el respecto, fue milagro del cariño que acertase la vista con tan soberanos

13 A modo de anécdota señalar que, por ejemplo, como indica Valbuena Briones en su ensayo *Calderón y las fiestas de Carnaval*, el actor que hacía de Leonido (Alonso de Olmedo) y la actriz que hacía de Marfisa (Manuela de Escamilla) “habían sido amantes [antes] y de estas relaciones tenían un hijo” (172).

objetos” (Relación 112v). Después de ellos “salieron las tres Majestades¹⁴, y después de aquel cariñoso y galán rendimiento tomó el Rey nuestro señor el lugar, a quien se le siguió la Reina nuestra Señora, y a ésta la Majestad de la Reina madre, quedando tan unidas en los lugares como lo están en los corazones” (Relación 112v).

En la misma tarima donde se situaron los monarcas

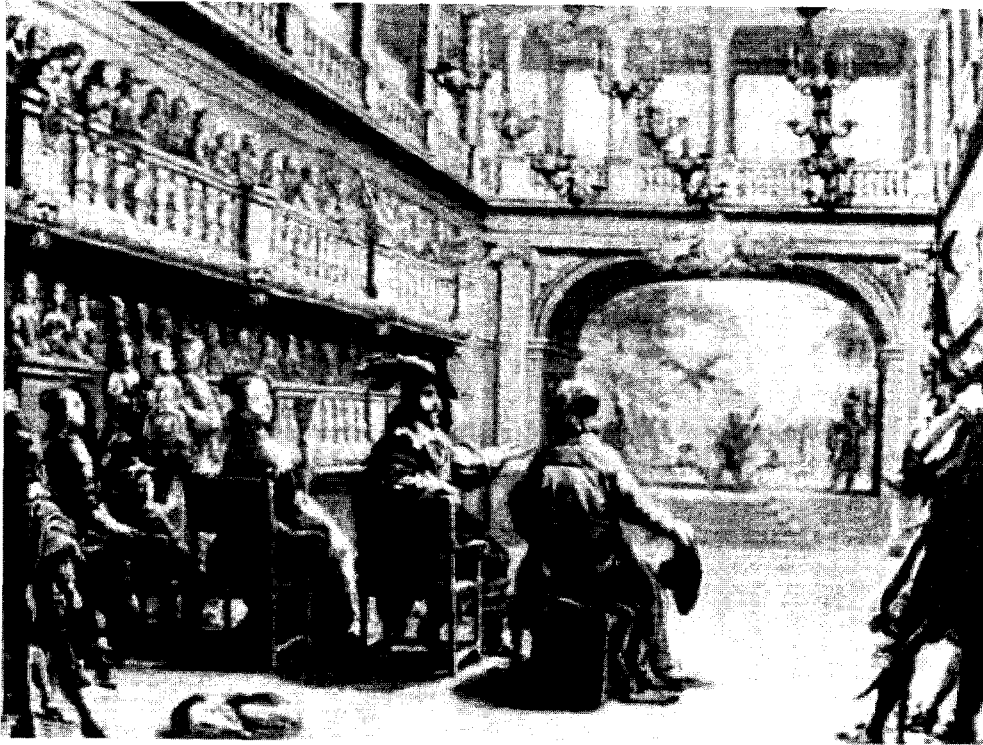
... había un taburete en que se sentó el Condestable de Castilla y de León, mayordomo mayor de su majestad, y al otro lado en el mismo género de asiento, el Marqués de Astorga y el Marqués de Mancera, mayordomos mayores de la Reina nuestra señora y Reina madre, delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus majestades, la Duquesa de Terranova y la Marquesa de Valdueza. (Relación 112v)¹⁵

En la relación, la correspondiente didascalia explica en detalle que la posición que ocupaban los monarcas se encontraba frente al escenario. Al no estar situados dentro del palco que les correspondía sino en el recinto próximo al escenario, casi entraban a formar parte del propio espectáculo¹⁶:

14 Se refiere por supuesto a Carlos II, María Luisa de Orleáns y la Reina Madre, Mariana de Austria.

15 Las personas que acompañaron a la familia real fueron las siguientes: don Iñigo Melchor Fernández de Velasco, duque de Frías, Condestable de Castilla; don Antonio Pedro Alvarez Osorio, Marqués de Astorga, Mayordomo de Palacio; y don Antonio de Toledo, Marqués de Mancera. También estuvieron presentes, la Marquesa de Valdueza, y doña Juana de Aragón y Cortés, duquesa de Terranova, como camareras.

16 A este respecto, Margaret Rich Greer añade en su introducción al *El Teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos* que “en toda representación palaciega los reyes constituyen un autoespectáculo y el cortesano mira indistintamente al actor dentro del cuadro escénico y al rey, al parecer tan teatral y consciente de su actuación como el actor propiamente dicho” (77). Varey añade que en las fiestas cortesanas “the King or the ruler is as much a part of the spectacle as the play itself ...; the whole entertainment begins with the ceremonial entrance of the King, and ends with his ceremonial leave-taking”. (“Scenes, Machines...” 62)



Luis XIV presenciando un espectáculo en la posición de perspectiva regia que adoptaban también los reyes en el Coliseo del Buen Retiro. *Biblioteca de Imágenes: Miguel de Cervantes Virtual*.

De esta manera los espectadores percibirían primero la presencia de los reyes y después la escena, que era el efecto que se deseaba conseguir. Los embajadores por su parte se habían situado “en los balcones de arriba” (Relación 113r) y “las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real redujeron a tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas que en un punto se halló el Coliseo sin más voz que la de la muda ansia con que se esperaban la comedia” (Relación 113r). Directamente enfrente de los monarcas se encontraba la cortina que ocultaba el escenario. En esta cortina “parece que se cifraron todos los abriles y las primaveras que han gozado los siglos, vertiendo en ella sus flores y sus matices” (Relación 111v). Estaba decorada con vistosos eslabones de cadenas a modo de rosas y guirnaldas de varios cupidillos que tenían en sus flechas cada uno una letra, formando en conjunto el mote: VULNERASTI COR MEUM. La cortina también tenía un corazón con la leyenda siguiente: *Flechas que tan dulces hieren/ al llegar al corazón,/ flores, que no flechas son*. Este tipo de detalles indican que, como bien señala Margaret Greer en su obra *Play of*

Power, no hay duda de que Calderón estaba haciendo honor al matrimonio entre los jóvenes monarcas con el propósito de que el amor surgiese entre los dos y se produjese un heredero: “Calderón keyed the theatrical event to that occasion, from the opening curtain to the setting of the climatic scene in Act III” (181). Fue una obra enteramente dedicada a ellos y a las circunstancias políticas, sociales y económicas de la España en donde se encontraban.

La elaborada fiesta comenzó con la *Loa de Historia y Poesía*¹⁷, de Calderón, “saliendo sin correr la cortina por una parte la Historia y por otra la Poesía” (Relación 113r) mientras se escuchaba la canción de las flechas cuyos versos aparecían escritos en la cortina. De acuerdo con Angel Valbuena-Briones¹⁸ la loa “declara que el festejo conmemora la unión de los regios consortes, y expresa el deseo de que tengan pronto un heredero en el que se una la prosapia de las casas de Austria y Borbón” (Valbuena-Briones 274)¹⁹. Para Margaret Greer, en esta loa “el teatro sirve de espejo a la monarquía, una luna destinada a reflejar los rayos de luz que emanan de la persona del monarca, del *roi soleil*” (“El teatro palaciego” 77).

Durante la representación de la Loa “bajó por medio de la cortina una flor de lis cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella [y que] era de perfectísima hechura...” (Relación 114v), que estaría haciendo referencia a la casa francesa en honor a María Luisa de Orleáns. En un momento dado la flor de lis se alzó levantando con ella la cortina

17 Para información más detallada sobre las piezas menores en esta obra véase el ensayo de Valbuena-Briones titulado muy apropiadamente “Sobre las piezas menores en la fiesta de Carnestolendas de 1680”.

18 Valbuena-Briones, Angel. “El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y los manuscritos de la Biblioteca nacional de Madrid”. Tietz, Manfred (ed.). *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*. Stuttgart: Steiner, 1998. 272-280.

19 Henry Kamen indica en su libro *Spain in the Alter Seventeenth Century* que en su deseo de que el embarazo ocurriese cuanto antes, el pueblo le cantaba a la Reina por las calles de Madrid el siguiente estribillo:

Parid, bella flor de lis,
en fortuna tan extraña.
Si parís, parís a España,
si no parís, a París. (373)

Desafortunadamente para la Corona, a pesar de las falsas alarmas de embarazo, el nacimiento del heredero no se produjo nunca. La Reina María Luisa murió, quizás envenenada, el 12 de febrero de 1689. Pocos meses después, en agosto del mismo año, Carlos II se casaría de nuevo con el mismo propósito de procreación con la princesa María Ana de

... con tan hermoso desaliño que quedaron sus extremos en forma de un pabellón que asistía a un teatro que representaba un salón regio de arquitectura corintia con la techumbre de artesones de florones de oro, que asistidos del todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba. (Relación 116r)

Dentro del recinto que las cortinas habían mantenido oculto hasta entonces, aparecieron las figuras de catorce reyes, siete a cada lado, “los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas” (Relación 116r). En la parte frontal de este salón,

... ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un sumptuoso dosel debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al tino que como estaban de frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones, y el ansia que desea verlos en todas partes quisiera hallar más repetidas sus copias. (Relación 116r)

Margaret Greer no está de acuerdo con la afirmación de Neumeister de que el uso de los retratos y la loa son simplemente un “extreme example of the fundamentally narcissistic nature of the court play” (“El teatro palaciego” 184). Para ella la fiesta cortesana no es simplemente “a narcissistic and escapist event” (185) sino que tiene unas funciones políticas muy específicas como es celebrar la unión de dos monarcas para asegurar el futuro del imperio español²⁰. A este fin cantan hacia el final de la loa la Historia, la Fama y la Poesía la siguiente canción:

Tengan héroes famosos
piras de mármol

Neuburg, con la que tampoco tuvo descendencia.

20 De hecho, como indica Becker, la obra muy bien podría haberse llamado, en vez de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, *Hado y divisa de Carlos segundo y de María Luisa*; pues así como Leonido y Marfisa compartían un mismo hado y divisa al ser hermanos, de igual manera Carlos II y María Luisa lo podían compartir al ser primos -y además estar casados-.

y sírvanles de solio,
del sol los rayos.
De este himeneo alegre
el fruto aguarda
en sucesión dichosa
hoy toda España.
Un corazón herido
de amor al golpe,
nadie duda que sean
las flechas flores.
Vivid, vivid gustosos
edades sumas,
las que España os desea
que serán muchas. (Relación 118r)

Al finalizar la loa, “para empezar la comedia se transmutó todo el teatro que antes era salón real en un bosque a trechos frondoso y oscuro y a trechos claro” (Relación 118v). A continuación se representó la primera Jornada de *Hado y divisa* que a su término dejaría paso al *Entremés de la tía y las sobrinas*²¹, que como indica Valbuena-Briones en su ensayo sobre las piezas menores de esta

21 Este entremés versa sobre una señora que guarda celosamente bajo su tutela a tres sobrinas ya que no quiere que mantengan relaciones amorosas con nadie. Se niega de tal manera que cuando sus pretendientes les piden en matrimonio se atreve incluso a ofrecerse a sí misma. Es una sátira con propósitos cómicos. Según Valbuena-Briones, Kurt y Roswitha Reichenberger atribuyen esta obra a Calderón pero sin embargo Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera expresan sus dudas al respecto pues según ellos no sigue los patrones de Calderón desde el punto de vista estilístico. Para más información sobre su autoría véase el ensayo de Valbuena-Briones titulado “Sobre las piezas menores en la fiesta de Carnestolendas de 1680”.

fiesta “recoge un tópico conocido en la historia del género, el del falso guardador del honor femenino, aplicado en este caso a una dueña que crea una prisión de su vivienda” (271). Añade a su vez que esta pieza ha sido atribuida al propio Calderón por Kurt y Roswitha Reichenberger²². Una vez concluido, se representó la segunda Jornada y posteriormente el *baile de las flores*²³. A su término comenzó la tercera Jornada. El fin de fiesta culminó con el sainete del *labrador gentilhomme*, una adaptación breve de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière que, según Valbuena-Briones, fue realizado en honor a María Luisa de Orleáns, por haber ella ya asistido a la puesta en escena de esa obra con anterioridad en Francia²⁴. La adaptación fue realizada, según los documentos de las representaciones palaciegas publicados por Shergold y Varey, por Pablo Polote. Damián Polote, posiblemente emparentado con este último, recibió también dinero por su contribución por “haber puesto el sarao del fin de fiesta” (Shergold y Varey 111). Entre los planes de la fiesta, en los ensayos también se encontraban otras representaciones como la de Juan de la Calle, quien fue remunerado por la elaboración del “entremés del *Estafermo*, que no se hizo” (Shergold y Varey 112).

En adición al salario que recibieron por su trabajo el poeta, los copistas, apuntadores, actores, músicos, pintores, oficiales, peones, aserradores, torneros, cerrajeros, escultores, latoneros, cocheros y demás profesionales, se deben tener en consideración los gastos de comida y refrescos para todos, así como el de material empleado para el vestuario, los decorados, y todo tipo de materiales de iluminación, tramoyas y otros efectos técnicos como son entre otros, cera, hilo de bramante, alambres, tachuelas, garruchas, poleas, lienzos, papel, tinta, plumas, cuerdas, clavos, jabón, aceite, escobas, esponjas, vidrios, cortinas, pintura de colores, pinceles, brochas, agujas, algodón, madera, carbón, yeso, cántaros, cazuelas, barrenos, orinales, cañas, etc. Al igual que ocurría con los actores,

22 Kurt y Roswitha Reichenberger: *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*. Tomo I, p. 669.

23 Esta pequeña obra, según Valbuena Briones, es importante pues “refleja la exquisita artificiosidad del festejo cortesano” (*Sobre las piezas menores* 274). Según él, la coreografía de este baile “organiza la función de este divertimento barroco, y revela un contraste con la caricatura y vocabulario del entremés primero y con la mordacidad satírica del que concluye la fiesta”. (274)

24 Según Valbuena-Briones, ésta era una obra conocida por María Luisa de Orleáns pues ya la había visto en Francia el día de su representación ante Luis XIV y su familia, el 14 de octubre de 1670. Como esto era un hecho conocido, se decidió satisfacer de esta manera a la joven reina. Como indica este crítico, se trata sin embargo de una

quienes eran transportados a diario al Retiro para los ensayos²⁵, a Calderón, por ejemplo, ya octogenario y con ciertos achaques, se le tuvo que pagar un coche particular para que pudiera ir diariamente desde su casa a asistir a los ensayos y a la fiesta: “Mas a la dicha, por otro coche que se ocupó en llevar al Retiro a Calderón y en otras cosas precisas, 14 días a 44 reales...” (Shergold y Varey 113)

Los documentos de palacio reproducidos por Shergold y Varey indican que el montaje de este espectáculo cortesano en el Coliseo en 1680, por el derroche y lujo de detalles, requirió la inversión de grandes cantidades de dinero. Debido a las características especiales de escenografía, mutaciones, aparatos, vestuario, música y demás, esta obra generó gastos muy superiores a los de otras obras del mismo género. Para su producción se cuidaron hasta los más mínimos detalles y no se escatimó ningún gasto. La factura final ascendió a 358.533 reales, una cantidad muy superior a los 38.055 reales que se gastaron en el montaje de *La púrpura de la rosa* en el Salón de Palacio el día 18 de enero, por poner un ejemplo. La Corona, sin embargo, no se pudo hacer cargo de los elevados costes. En los meses e incluso años siguientes a la celebración de *Hado y divisa*, algunos de los trabajadores, al no haber recibido el salario prometido, hacían peticiones al rey en las que

... suplican a V.M. sea servido mandando que se les pague lo que se les está debiendo, que demás de ser muy pobres y acelles gran falta para el sustento de sus mujeres e hijos, están debiendo muchos materiales y les molestan a los paguen, que recibirán gran limosna de la poderosa mano de V.M. (Shergold y Varey 135)

Algunos de los profesionales, en su desesperación, se vieron en la necesidad de mandar después al rey cartas como la siguiente:

Señor: Los pintores y doradores que pintaron y doraron valcones y celusias del coliseo para la fiesta que se hizo a V.M. en el dicen que para aber de

imitación pantomímica de la obra de Molière.

²⁵ Shergold y Varey: “A María González, por 48 coches en ocho días a seis coches al día, para llevar las compañías al Retiro, a 44 reales...” (113)

hacer y acabar la dicha obra se empeñaron en todos los materiales que fueron necesarios de oro y colores, y las personas a quien se los estan debiendo les molestan y apremian por las cantidades que ymportan por no poderles dar satisfacion por hallarse muy alcançados y con mucha necesidad y temen que de pasar sus acrehedores a ponerles en la cárcel, por lo qual suplican a V.M. se apiade dellos, mandado que se les pague lo que se les esta debiendo para poder aliviar su necesidad y dar satisfacion a sus acreedores, aunque sea por via de limosna, en que recibiran merced. (Shergold y Varey 135)

La realidad era que, a pesar de los elaborados y costosos planes de celebración de boda y carnaval que tuvieron lugar en Madrid en marzo de 1680, en el reino “beneath the surface, things were not so satisfactory. The whole country was starving, and there was no functioning government” (Nada 101). Carlos II, en su estado de parcial incapacidad física y mental, no se encontraba en condiciones de tomar las decisiones de gobierno apropiadas para intentar sacar al país del gran estado de crisis: “Never was the Spanish monarchy in more dire need of an experienced head and a strong arm than in 1665 when a child or four, sick in body and mind, was proclaimed king, as Charles II” (Trevor Davies 109). La regencia del reino había caído en manos de la madre de Carlos, Mariana de Austria quien, durante sus años de gobierno, “obstinate and capricious, proud and incansable, threw all her weight into strengthening the ties between Spain and her native Austria” (Trevor Davies 109), en detrimento de la prosperidad económica de su país adoptivo. Para el año de las celebraciones de la boda de Carlos, el Estado se encontraba ya en una situación económica tan precaria que, por poner un ejemplo, meses antes, cuando se dispusieron a traer a la joven princesa desde Francia hasta Madrid “they had neither the money nor the material with which to build a state coach” (Nada 96)²⁶. Según Kamen, los años inmediatamente anteriores a estas celebraciones habían sido especialmente desastrosos para la historia nacional, “with famine, plague and inflation at home and military defeat

26 Debido a la gran depresión económica que sufría España, Kamen indica que los franceses se sorprendieron enormemente “at the rich gifts and rich equipages of various Spanish nobles” (96) que la joven María Luisa recibió con motivo de su casamiento con el rey español.

abroad” (344). Para el Estado, en esos momentos, la solución a los problemas del país, según indica Nada, radicaba en conseguir que la reina concibiese un heredero cuanto antes, aunque

Clearly this would not solve the scarcity of bread, the breakdown of all public order to the extent that no road was safe from starving bandits, the stealing from the royal treasury, the melting away of tax receipts long before they reached their proper goal, the debasement of the currency... Yet all this was submerged from conscious thought by the obsessive desire for an heir, and by the round of entertainments, presumably to honour and please the Queen, ...
(Nada 101)

Según R. Trevor Davies “Spain throughout the reign of Charles II was sunk deep in economic depression” (146). Señala sin embargo que existen todo tipo de documentos de la época que atestiguan que, a pesar de la precaria situación económica del país, el Estado derrochaba su dinero en lujos innecesarios, como lo indicaba por ejemplo el fraile dominico Juan de Castro, quien “attributes much of the poverty of the country to failure to produce goods at home, and the export of so much money for the purchase of foreign luxuries”. (146)

Se estaba viviendo un período de gran inestabilidad social y de endeudamiento global, especialmente de la Corona, que durante años había mantenido una política exterior demasiado ambiciosa. Las guerras que estaban teniendo lugar en Europa para mantener el imperio y el catolicismo liquidaban rápidamente el dinero que procedía de las Américas y las arcas reales se encontraban casi siempre vacías, así como lo estaban los bolsillos de sus desafortunados soldados:

El pago de las tropas, igual que los demás puntos de administración militar, estaba a cargo de los generales, contadores, oficiales de sueldo y comisarios de Infantería. Pero la irregularidad administrativa, la inmoralidad de los que intervenían en el pago, y los apuros del Tesoro, hacían llegar harto problemáticamente las asignaciones a quienes debían recibirlas. (Deleito y Piñuela 183)

Al no haber banqueros en España -pues la mayoría de los judíos que habían desempeñado

estas funciones en el pasado habían sido expulsados- el país dependía de los banqueros europeos a quienes se terminó debiendo enormes cantidades de dinero. La corte vivía en un mundo de apariencias típicamente barroco. No se invertía dinero en tierras o industrias sino que se malgastaba en fiestas. Era un mundo de pompa y ostentación para impresionar al público; un mundo de mentiras. La ciudad de Madrid estaba de hecho sumida en la pobreza más absoluta y grandes sectores de su población apenas podían sobrevivir, anclados en un ambiente de malestar político y social, de desilusión y desintegración. Así había surgido un siglo y medio antes como contrapunto, por ejemplo, el género de la novela picaresca, que reflejaba la triste realidad en que se encontraba España: el mundo del hampa, del hambre, de la supervivencia, de las enfermedades, la decadencia, las injusticias, etc.

Este mundo de barrocos contrastes no aparece sólo reflejado en la literatura sino también en otras facetas del arte renacentista, como por ejemplo la pintura²⁷. Velázquez (1599-1660) había representado en sus pinturas en numerosas ocasiones la imagen del poder y la riqueza: a Felipe IV, al Papa Inocencio X, al desafiante Conde-Duque de Olivares; a reinas e infantes; a prelados y personajes distinguidos y principales... retratando esa faceta de ilusión imaginada de la corte española:



Conde Duque de Olivares, de Velázquez. Museo del Prado.

²⁷ Para más información sobre la relación entre la pintura de Velázquez y el contexto estético-ideológico literario español del siglo XVII véase el artículo de Carlos Francisco Monge titulado "Las sombras de la duda".

Numerosas obras suyas, sin embargo, se concentraron también en la realidad de la vida cotidiana del pueblo llano: escenas domésticas, una anciana friendo huevos, un aguador, una muchacha limpiando los cacharros en la cocina, unos borrachos, unos mendigos, etc.:



El aguador de Sevilla, de Velázquez (c. 1620)

Museo del Prado

Antonio Domínguez Ortiz en su estudio sobre la sociedad en la España de los Austrias asegura que uno de los factores que contribuyeron a este estado de gran decadencia de la sociedad era la despoblación de las aldeas. El territorio nacional estaba siendo azotado por graves problemas financieros y sociales que repercutieron intensamente en todos los sectores de los diferentes estratos sociales. En el estrato de la nobleza se estaba produciendo un efecto de migración hacia las grandes urbes “abandonando sus mansiones solariegas y consumiendo sus rentas en ciudades o en la Corte” (Domínguez Ortiz 41). Se observa que había llegado el momento en el que paradójicamente convivirían, dentro del seno de la misma sociedad, el hambre y el despilfarro. Los nobles abandonaban sus residencias rurales para marchar a malgastar y derrochar sus rentas a las ciudades, centros urbanos donde la mayoría de la población llana luchaba por encontrar un bocado que llevarse a la boca para poder sobrevivir. Trevor Davies señala que es extraño el hecho de que, en esta época de declive, el noble castellano se sintiese orgulloso de sí mismo, lo que era “a source of

perpetual astonishment to foreigners” (162). Este crítico declara que

the same spirit penetrated to the lowest social strata. Everyone made pretensions to noble blood, and even the labourers in the fields worked with swords by their sides in token of their exalted claims. The gorgeous display in which the higher nobility passed their lives was the standard by which all the lower orders sought to live. (163)

La fiesta cortesana es un ejemplo representativo de este fenómeno sociológico barroco de querer aparentar. Gracias a la descripción de esta comedia se ha comprobado que se trata de una costosísima fiesta palaciega de elevada calidad, surgida sin embargo en el seno de un país azotado por el hambre y la falta de medios para subsistir. Lógicamente en estos momentos no puedo evitar entonces plantear la siguiente pregunta: si se conoce que la situación económica global del país era tan precaria, ¿por qué la Corona decidió crear un montaje de tal envergadura a pesar de no contar con los recursos monetarios para ello? No se entiende por qué en momentos de crisis como los que sufría el país a finales del XVII los estratos más altos de la jerarquía social se empeñaban en malgastar los pocos recursos que poseían por el puro placer de mostrar riquezas “inexistentes”, ejemplo de lo cual es este tipo de espectáculos cortesanos. La razón podría estar en el hecho de que todos los estratos de la sociedad se encontraban regidos por los parámetros impuestos por un mundo de apariencias y dentro de él subsistían. Eran producto de la mentalidad del barroco que considera la realidad como una ilusión; lo importante para ellos no era pues la misma realidad sino la ilusión de esa realidad. Para ilustrar con un ejemplo este tipo de comportamiento tan típicamente renacentista y que se consolidaría después en el barroco, me voy a remitir a la obra picaresca *El Lazarillo de Tormes* (1554). En el tratado III de esta obra, el escudero del lazarillo, a pesar de no haber comido durante más de ocho días y sufriendo las consecuencias de la inanición, se paseaba “¡...la calle abajo con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta! Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja de las que aun asaz no había en casa...”²⁸ para mostrar al mundo que

28 En *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y sus adversidades*. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres. Barcelona. Octaedro: 2003.

acababa de recibir una copiosa comida. Su estómago podría estar vacío, pero su rostro -con la ayuda del palillo- mostraba la ilusión de que acababa de comer, lo que proporcionaba al mundo exterior una imagen artificial de abundancia. En el libro titulado *La cultura del Barroco* José Antonio Maravall ya habla de este período como una encrucijada de mundos opuestos, de antítesis. Se trata de la locura del mundo, del mundo como si fuera un teatro, de mudanza y contradicción, de apariencias... un mundo además con “una tendencia marginal al consumo” (62). No hay duda de que *Hado y divisa* es producto de ese pensamiento tan típicamente barroco pues en general, el mundo que recrea -el lujo, los palacios, la opulencia, la riqueza, la vistosidad del vestuario, la belleza de sus personajes, etc.- refleja en conjunto la visión que las clases dirigentes deseaban mostrar hacia el exterior:

A las grandes fiestas de la Corte, se añaden verbenas, bailes, juegos de cañas, toros, máscaras, etc., con la organización de festejos que tratan de distraer al pueblo de sus males y aturdirlo en admiración hacia los que pueden ordenar tanto esplendor o diversión tan gozosa. La fiesta es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a éstos hace creer y a los otros les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder. (Maravall 487)

Es un cosmos de ilusión al que querían pertenecer para evadirse de la empobrecida realidad de la época y que sólo conseguían reproducir a través de producciones espectaculares como ésta.

Margaret Greer califica esta comedia como “the end of the line” (*Play* 181), al ser una obra en honor a un monarca cuya integridad física y mental se encontraban en entredicho y de quien se temía que no iba a poder producir un futuro rey de España. De igual manera se trata también de “the end of the line” para Calderón, pues ésta sería su última obra. Por esta razón la fiesta tuvo que ser la mayor muestra de ostentación que hasta entonces se hubiese producido, pues la ocasión lo requería. Para el público la fiesta cortesana suponía una vía de evasión y escape:

... an essentially solipsistic event in which the monarchs could temporarily escape from the critical economic and political situation of the realm in viewing a dazzling representation of their own power and glory. (*Play* 181)

De ahí se puede entender que utilizasen todos los recursos a su disposición en su propósito de crear una ilusión como instrumento de evasión a la negativa realidad:

Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer. (Maravall 483)

La utilización de estos medios no hacía sin embargo que la dificultosa situación de su realidad se disipase, y por ello, como indica Greer en *El teatro palaciego*, para el montaje de ésta y otras obras, hubo por parte de los organizadores una “tentativa de establecer precios más bajos” (72), datos que se reflejan “en la documentación, donde se anota al margen de cada uno de los documentos los descuentos que se proponía hacer” (72).

El hecho de que en las celebraciones se encontrasen presentes varios embajadores y enviados extranjeros también explica su intención de intentar crear una obra maravillosa con la cual deslumbrar a estas personalidades²⁹ y a través de ellos hacer pensar al resto de Europa que España se encontraba en un estado de relativa abundancia y prosperidad:

Wherever the court spectacular developed, one of its primary purposes was to publish a Machiavellian message of the monarch's glory and power, to dazzle with a display of wealth any potential sources of opposition, internal or external. (Greer, “Art and Power” 329)

En cuanto a la imagen que España tenía en el resto de Europa, el crítico Deleito y Piñuela, haciendo uso de un refrán típicamente español, realiza un comentario muy interesante al indicar que en tiempos de Felipe IV el país todavía era “la nación más poderosa y respetada de Europa, aunque

²⁹ Greer señala en su libro *El teatro palaciego en Madrid* que se trata de un teatro que “es solaz de los reyes, al mismo tiempo que una manera de impresionar a los extranjeros con la grandeza y riqueza de la Corte española. Se utiliza así con fines propagandísticos, por emplear una palabra anacrónica...” (78)

la procesión de sus desdichas fuese por dentro” (42), que describe muy bien la típica mentalidad barroca de intentar aparentar felicidad en el exterior manteniendo siempre ocultos los problemas en el interior. Becker también es de la opinión de que este tipo de obras son una

... creación mágica, juego de espejo e ilusión que disimula la realidad cotidiana a base de imágenes gratas al pueblo: juego de camuflaje esencialmente político a la par que barroco, conocido en otro estilo por la antigüedad romana con el lema de *panem et circenses*³⁰. (613)

Calderón optó por reflejar en su obra un mundo de temática caballeresca donde aparecían numerosos casos de magia, mutaciones, erupciones de volcán, vuelos de personajes y decorados elaborados y suntuosos que, aunque caros, se prestaban muy bien para su propósito de despliegue de los más modernos recursos técnicos con afán de maravillar a su selecta audiencia:

Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y lo desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto. (Maravall 462)

El tema caballeresco también es clave desde el punto de vista político pues este “chivalric material might serve to inspire Carlos with a heroic example of how a man apparently overwhelmed by conspiracy of adverse circumstances could overcome the odds to secure his kingship and bring peace to his realm” (Greer, *Play*, 190), que sería el caso por partida doble tanto de Carlos II, como de Leonido, el héroe protagonista de la comedia . El mundo atemporal de las novelas de caballerías ayudaría también a inculcar en los monarcas cierta idea de permanencia y perpetuidad, que era de hecho lo que estaban procurando:

...by linking the royalty to the classical gods, chivalry, or pastoral romance,

30 *Panem et Circenses* significa literalmente “pan y circo” y era una fórmula, a modo de estrategia política, que el Estado romano había adoptado para mantener al pueblo contento. Consistía en ofrecer al pueblo todo tipo de diversiones como espectáculos de gladiadores, baños públicos, carreras de carros, etc., pues pensaban que la gente necesitaba otro tipo de estímulos en la vida aparte del pan diario con que sustentarse.

all of which are in a sense outside our perceived chronological time, he ties the monarchy to that condition of permanence, of imperviousness to the passage of time. (Greer, *Play* 191)

En resumen, en este capítulo hemos analizado algunas de las características y circunstancias de producción de *Hado y divisa* dentro del contexto social, político y económico del reinado de Carlos II, durante una época de decadencia política y grandes problemas financieros, con el objetivo de comprender las razones por las cuales esta obra se originó en el seno de esta sociedad. La causa de esta ilógica situación podría radicar en los característicos valores que poseía la mentalidad barroca, una mentalidad contradictoria por excelencia que necesitaba vivir en un mundo de apariencias y de ahí que tuviese que trabajar muy duro para crearse un cosmos artificial con que eclipsar su negativa realidad. También se puede afirmar que esta compleja obra es en el Barroco un resultado de lo que los economistas denominan “una tendencia marginal al consumo” (Maravall 62), una época en la que en “la mentalidad del español ... está la general condición de satisfacerse de todo artificio, de toda ingeniosa invención del arte humano que aparezca como novedad.” (Maravall 465)

Para terminar, desde el punto de vista de la psicología humana, en un último intento de encontrar una explicación al problema planteado me voy a remitir a otro refrán muy popular español - al que hace referencia también Becker en su libro-: “Quien canta, sus males espanta”. Es un refrán que ya existía en tiempos de Calderón y por ello se puede aplicar al pensamiento de sus contemporáneos, unas personas que a través de un espectáculo fabricado estaban intentando evadirse de un ambiente de circunstancias políticas, sociales y económicas muy desfavorables, reflejando así “los complejos fenómenos de violento contraste y de contorsión que caracterizan el Barroco” (Maravall 64) pues como muy bien indica Greer, “el teatro de Corte es, en otro sentido más, el reflejo de la realidad de la España de los Austrias y de la primera década del siglo XVIII” (*El teatro palaciego* 78).

2. Contexto literario: elementos de la novela de caballerías y la novela bizantina en *Hado y divisa*.

Los estudiosos del teatro cortesano coinciden en que existe un importante componente pastoril, novelesco y mitológico en este teatro. El elemento novelesco es de hecho esencial en este género y la influencia de las novelas de caballerías y bizantinas es crucial para poder entenderlo.

Miguel A. Teijeiro Fuentes afirma en *La novela bizantina española* que en “el panorama literario tan vasto y enriquecedor como el que florece en los últimos años del siglo XV y buena parte del siglo XVI” (11) coexisten, entre otras, novelas de caballerías, novelas bizantinas y novelas sentimentales. En su análisis Teijeiro define la novela de caballerías como obras “que descubren un mundo abierto a la imaginación, repleto de fantasías y aventuras vividas por un caballero andante al que guía el amor de su dama” (12). Estas novelas de la tradición artúrica que tenía su origen en los *romans* del autor francés Chrétien de Troyes del siglo XII, comenzaron a adquirir popularidad en España a partir de 1508 cuando apareció el *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo, especie de “manual para caballeros” (27), como lo denomina James Donald Fogelquist. La novela sentimental es definida como la que, admitiendo los códigos del amor cortés, relata las desgraciadas relaciones de una pareja de amantes con una trama argumental simple que suele tener un final trágico. La novela bizantina, por su parte, reunirá en una misma acción el concepto del amor de la novela sentimental y las aventuras de la novela de caballerías. Los orígenes de la novela bizantina se remontan a la literatura clásica, específicamente a las obras *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio y *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro, que surgieron en los siglos II y III A.D. respectivamente. El primer relato bizantino publicado en España es la obra de Reinoso, *Clareo y Florista* (1552). Pero la obra bizantina más representativa es el *Persiles y Sigismunda*³¹ de Cervantes, publicado en 1617.

Cuando se estrenó *Hado y divisa*, a finales del XVII, el género literario de las novelas de caballerías y bizantinas había perdido vigencia, y estaba ya “oscureciéndose” (Teijeiro 11). Sin

31 Para información sobre el estado de la crítica del *Persiles* véase el estudio de Rafael Osuna, “El olvido del *Persiles*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968), o el libro de Tilbert Diego Stegmann, *Cervantes’ Musterroman “Persiles”* (Hamburg, 1971).

embargo, los héroes caballerescos que aparecían en ellas eran todavía popularmente conocidos y existen múltiples referencias tanto a ellos como a sus mundos en numerosas obras de la época. Como establece José María Díez Borque, esto ocurre de manera consistente en Calderón, “desde las obras tempranas hasta la que se considera [su] última obra teatral profana – *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*” (256). Díez Borque afirma que, a pesar de que “la novela de caballerías y su mundo fabuloso son una antigualla; un género literario cuya vigencia ha pasado por completo” (264), el espíritu caballeresco no había desaparecido y era muy conocido tanto por el público como por los autores de la época. Por poner un ejemplo, *El castillo de Lindabridis*, de Calderón, es de hecho una dramatización de los eventos de la vida de Amadís de Gaula.

La última pieza teatral de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680), se desarrolla también indiscutiblemente en el mismo ambiente de amor y aventuras que definían el *roman*, la novela bizantina y la novela caballeresca, y por ese motivo comparte con ellas algunas de sus características principales, entre las que se encuentra la presencia de los siguientes conceptos, como se verá en este capítulo:

- El mito del héroe.
 - El abandono que sufre el héroe al poco de nacer y su consiguiente rescate a través de algún animal u otra persona de inferior categoría a la suya.
 - La marca de identificación que posee el héroe desde su nacimiento, a través de la cual será reconocido al final.
 - La pérdida de la verdadera identidad del héroe al adoptar nuevo nombre y origen, como consecuencia de circunstancias externas ajenas a su voluntad.
 - La presencia de magos y hechiceros que profetizan el futuro de los héroes.
 - La búsqueda o viaje a que se somete el héroe dejando atrás una sociedad imperfecta para errar por mundos extraños.
-

- Comienzo de la obra *in medias res*.
- El derrumbamiento del héroe y su progresivo estado de desesperación, sometiéndose a constantes pruebas para lograr el estado de perfección que su calidad merece.
- Un marco de mundos exóticos, lejanos y desoladores, donde el héroe se encuentra amenazado por la presencia de fuerzas malignas.
- El reconocimiento y reintegración final del héroe después de haber sido reconocido como tal gracias a su seña de identificación.

Al igual que *Persiles y Sigismunda* -que es la obra bizantina española por excelencia- *Hado y divisa* hace referencia en el título al nombre del héroe y a la heroína, dos de los personajes más significativos de la obra. Según Teijeiro Fuentes uno de los factores que ayuda al éxito del género bizantino es el hecho de existan dos protagonistas enamorados: “el público se angustia ante los amenazadores y continuos acontecimientos que desasosiegan a la joven y termina respirando satisfecho cuando ve llegado el momento final de la unión, el desenlace feliz que reúne para siempre a los, hasta entonces, desamparados amantes” (53). En el caso de la obra que nos ocupa, los dos enamorados son Leonido y Arminda aunque en el título se haga referencia a Leonido y a su hermana Marfisa.

William R. Blue, quien en su artículo “Romance elements in Calderón’s last plays” investiga algunos de los elementos que estas obras comparten, indica que una de las características más importantes del *romance* es la presencia del mito del héroe. Este elemento aparece de una manera muy significativa en *Hado y divisa* y se puede apreciar en las primeras palabras de Merlín sobre su señor:

En su familia criado,
creció con tanta soberbia
que todo es caballerías,
divisas, motes y empresas.

El Caballero del Febo,
con él fue un mandria; una dueña,
Palmerín de Oliva; un zote,
Arturo de Ingalaterra;
y en fin, Amadís de Gaula
un muchacho de la escuela,
y un niño de la doctrina
el gran Belianís de Grecia.
Con que corriendo fortunas,
ya prósperas y ya adversas,
con el nombre de Leonido
y un león de oro por empresa
- orlado con el enigma
de las no entendidas letras -
llegó de Tiro a auxiliar
en las heredadas guerras
que con Sidón tuvo, a hacerse
lansgrave de Tiro en Persia. (vv. 179-200)

La presentación de Merlín no deja duda ninguna de las virtudes y atributos que posee su señor Leonido: es la figura heroica protagonista de la obra, el “caballero andante” que a lo largo de la trama acaparará la atención de los personajes y con quien, según explica Merlín, no podían compararse ninguno de los mayores héroes de las más conocidas novelas de caballerías, ya que en méritos su señor sobrepasaba a todos ellos.

Algunos de los personajes de *Hado y divisa* pueden estar basados en los del *Orlando Furioso* (1516-1532), el *romanzo* caballeresco italiano más importante y representativo de su época, escrito por Ludovico Ariosto como continuación de la inconclusa obra de Boiardo, el *Orlando Innamorato* (1494). En *Hado y divisa* Leonido es un caballero andante enamorado y su hermana Marfisa es una bella cautiva que hacia el final de la obra saldrá de su cueva vestida con armadura de hombre para luchar en un torneo y salvar el honor de su hermano. Estos dos personajes encuentran sus análogos en el *Orlando* en las figuras de Ruggiero y Marfisa³², respectivamente. Él es un héroe pagano que viaja por el mundo enamorado de una dama; y ella, su hermana, es la mujer guerrera por excelencia. La Arminda de *Hado y divisa* tiene un paralelo en el personaje de Angélica, pues ambas son en sus respectivos relatos el objeto del deseo tanto del héroe como de otros caballeros rivales y todos ellos intentarán deslumbrarla para ganar su corazón³³.

Según Blue, una de las características principales de las historias épicas es la nobleza del protagonista, el cual aparece siempre separado de sus padres biológicos -abandonado, perdido o desatendido al poco de nacer- en posesión de algún objeto valioso como seña de identidad que posteriormente servirá para su identificación como persona principal³⁴. Después de su abandono, el héroe será hallado y educado como hijo adoptivo por otras personas que se harán cargo de su situación. El bebé Amadís, por ejemplo, que había nacido de la relación secreta entre el rey Periön de Gaula y la reina Elisena, fue depositado en un cofre y abandonado en las aguas del mar con un anillo³⁵ y una espada como únicas señas de identificación. El caballero escocés Gandales lo encontrará y lo recogerá para educarlo como hijo propio. Leonido experimenta una situación muy similar y así lo indica Merlín cuando Arminda le pregunta quién es su dueño:

32 Nótese la coincidencia en el nombre femenino.

33 La relación y los paralelismos que existen entre los personajes de *Hado y divisa* y *Orlando Furioso* podría ser el objeto de un interesante estudio por parte de la crítica.

34 En el *Persiles* no existe la anagnórisis en una forma tradicional. Solamente se vislumbra en la escena donde se conoce que Cloelia, antes de morir, deja como legado a los amantes una cruz de diamantes y dos inestimables perlas, por las cuales todos "vinieron en conocimiento de que Auristela y Periandro eran gente principal". (I, 9)

35 En la *Historia etiópica* Clariclea lleva también un anillo como símbolo de su origen real.

Aquel rayo de la guerra,
[que] hijo expósito del hado
es lo más que de él se cuenta;
que el gran duque de Toscana,
andando a caza en sus selvas,
recién nacido le halló
a la boca de una cueva,
[en ricos paños de oro
su inocente infancia envuelta]
y una lámina que nadie
ha leído qué contenga.
En su familia criado,
creció con tanta soberbia
que todo es caballerías,
divisas, motes y empresas. (vv 168-82)

En el caso de Espladián, otro de los héroes de *Amadís*, el niño es abandonado en el tronco de un árbol, elemento a través del cual fluye, según Juan Manuel Cacho Blecua, la energía vital del mundo “en casi todas las teogonías primitivas” (44). En *Hado y divisa* Leonido y Marfisa son también abandonados al pie de un sauce. Así explica Aurelio a Casimiro los acontecimientos:

...

con que hallándome en un monte
solo, por no ir discurriendo
con dos infantes, buscando

albergue en que guarecerlos,
 a la sombra de unos sauces,
 de varias flores cubiertos,
 los puse; ... (vv. 4723-29)

Cacho Blecua señala que, según el arquetipo mítico, el muchacho suele ser encontrado y recogido por bestias o por personas que son de inferior calidad a la suya y que se hacen cargo de su educación. Espladián y Leonido fueron ambos en un principio recogidos por una leona:

Aurelio ...
 y a poco espacio,
 que no me apartaba de ellos
 para perderlos de vista,
 vi una leona, de yermo
 páramo aborto, cargar
 con uno, y meterse dentro
 de una estrecha cueva ... (vv. 4730-36)

Amadís, Leonido, Espladián y Marfisa fueron más tarde rescatados respectivamente por el caballero escocés Gandales, el duque de Toscana, un ermitaño y el mago Argante, en cuyas manos de manera individual recaería la responsabilidad de su formación. En el caso de Ruggiero, uno de los héroes del *Orlando*, el mago Atlas se haría cargo de él.

Amadís sería finalmente reconocido por su propio padre y por la reina Elisena a causa del anillo colocado en su cofre al nacer. En el caso de Leonido y su hermana Marfisa, hacia el final de la obra, las láminas que ellos presentan los identificarán como los hijos perdidos y herederos del rey

36 Como indica Valbuena-Briones en *La fiesta palaciega*, “dado que Leonido y Marfisa tienen un mismo origen, [comparten] una misma fatalidad y un blasón común” (349).

quien me remedie. (Amadís, II, XLVIII, 370)

Leonido también deja sus armas abandonadas pues en ese momento ya no le son de ninguna utilidad:

Leonido

...

y pues nos es preciso que intentemos
saber qué tierra es esta a que arribamos
- porque al mirarme, si es que gente hallamos,
en este traje escándalo no demos -,
será bien que dejemos,
hasta buscar reparo a nuestras vidas,
las armas escondidas
resguardando el empeño
de que hayan de quedar para otro dueño
que las encuentre acaso; (vv. 442-51)

Amadís, por su parte, en un intento de romper con el pasado en uno de sus momentos más bajos, le pide a un sacerdote en la Peña Pobre³⁷ que le dé un nombre nuevo y de esta manera pierde su verdadera identidad³⁸:

... mas decidme, ¿qué nombre vos plaze tener?

El que vos por bien tuvierdes – dixo él.

Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra

37 Existe una parodia de este episodio de la Peña Pobre en el *Quijote* (I, 25, 26)

38 El cambio de nombre que los héroes experimentan a lo largo del relato es adoptado también por Cervantes para Don Quijote.

vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre
Beltenebrós. (*Amadís*, XLVIII, 372)

Leonido también sufre esta pérdida de identidad al hacerse pasar en el primer acto por un mercader
venido a menos:

Mi nombre es Lelio, mi patria
Alejandría de Egipto,
de cuyos grandes comercios
ayer poderoso y rico
mercader me vi cuanto hoy
pobre y mísero mendigo
en tan extranjero clima,
que no sé qué tierra piso³⁹. (vv. 805-12)

O al pretender ser un soldado de baja categoría en el segundo acto, como explica su criado Polidoro:

Ese soldado, que yo
ni le conozco ni a verle
llegué otra vez en mi vida,
sobre juzgar una suerte
hoy en el cuerpo de guardia,
con licencia de quien pierde,

39 Ésta es la misma fórmula (nombre, patria y oficio) que utiliza en el *Persiles* el italiano bárbaro para presentarse: "Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, ..." (I, 8). O el enamorado portugués: "Mi nombre es Manuel de Sosa Coitito; mi patria, Lisboa y, mi ejercicio, el de soldado." (I, 9)

dijo que la había juzgado
muy apasionadamente
por no perder el barato
del que ganaba. (vv. 2649-58)

De hecho este fenómeno ocurre varias veces, pues como indica Valbuena-Briones en su ensayo *Calderón y las fiestas de Carnaval*, “Leonido, a lo largo de la acción se presenta con diversas identidades ... Aparece como caballero enmascarado en las justas; Lanzgrave de Tiro...; mercader de Alejandría en la corte de Mitilene, y soldado de fortuna en la de Arminda” (170).

Sólo hacia el final del tercer acto y ya cerca del desenlace final decidirá el héroe adoptar de nuevo su verdadera identidad, contando de forma vaga la verdad sobre su origen aunque sin desvelar su nombre y todavía mintiendo sobre su nacionalidad:

Caballero alemán soy,
que por un delito huyendo,
a la discreción del hado
corriendo fortuna vengo.
Huyendo y delito dije;
de uno ni otro me avergüenzo
que el delito fue de amor
en venganza de unos celos
y el huir de la justicia
con que de uno y otro tiempo
ennobleciendo el delito
también la fuga ennoblezco,

pues el medio de los nobles
 es de la justicia el miedo.
 Ausente, pues, de mi patria
 buscando a la vida medios,
 seguir la guerra elegí
 que un ejército es el centro
 donde corren líneas todos
 los bien nacidos alientos. (vv. 3581-3600)

Otra de las características que menciona Blue como una de las más significativas del *romance* es el hecho de que “behind the action of *romance* there is frequently a magician who may express his will through oracles or prophecies which enigmatically foretell the outcome of the story” (24). Cacho Blecua coincide con ello: “en los relatos de tipo tradicional, al nacimiento o presentación del héroe suele seguir una secuencia destinada a predecir su futuro, salpicado de obstáculos y cualidad excepcionales” (57). En el caso de Amadís, Espladián, Lisuarte y Galaor esta tarea corre a cargo de Urganda la Desconocida, maga que surge bajo diferentes representaciones físicas y quien en varias ocasiones profetiza el futuro demostrando sus grandes poderes mágicos. En *Hado y divisa* este papel lo desempeña el mago Argante, padre adoptivo de Marfisa, quien en el segundo acto confiesa a su hija que la razón por la cual la había tenido siempre cautiva en una cueva era evitar el futuro adverso que los astros le tenían predestinado desde su infancia:

...
 sabe que el hombre que más
 te quiera y tú quieras...

...
 ... al cuarto lustro

- mira si conviene, hasta
que pase, que oculta vivas -
te pondrá en tan gran desgracia
que o tú has de matarle a él
o él a ti. Ahora repara
en que si le matas, mueres;
y mueres si no le matas.
Y sobre este aviso y sobre
que ese hombre en tu alcance anda,
ya que es apurar su intento
nuestra mayor importancia,
advierte que a ser querida
ni a querer no des entrada;
que no podré yo guardarte
si tú misma no te guardas. (vv.1545-62)

En el *Persiles* también aparece esta figura profética en varias ocasiones y se podría mencionar, por ejemplo, el astrólogo judiciario -como él mismo se autodenomina- Mauricio, quien poniendo “los ojos en el cielo... tornó a mirar en su imaginación las señales de la figura que se había levantado⁴⁰, y de nuevó confirmó el peligro que les amenazaba, pero nunca supo atinar de qué parte les vendría.” (I, 18)

Una de las características que Teijeiro Fuentes menciona como esencial del género bizantino

40 *Levantar figura*, como indica Carlos Romero Muñoz, significa “hacer horóscopo”.

es “la búsqueda o viaje que el héroe realiza abandonando una sociedad imperfecta para vagar por mundos desconocidos repletos de fuerzas amenazadoras” (56). Por su parte, las novelas de caballerías, según Susana Gil-Albarellos en su libro *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, “reproducen en general las aventuras de un gran caballero que sale de su lugar habitual de residencia para vivir diversas aventuras” (42). Esta autora propone en su libro que “la idea del viaje, unida íntimamente a la idea de la búsqueda” (42) es un elemento crucial en todos los relatos caballerescos y se produce como resultado de dos razones fundamentales: “la búsqueda de la fama a través de la afirmación personal en la aventura, y la búsqueda del amor, expresado en códigos corteses y estrechamente relacionada con la aventura” (42). Como *Hado y divisa* comienza *in medias res*, la huida de Leonido aparece ya en su punto más grave desde el principio de la obra. Intentando huir de un mundo hostil, busca otras tierras donde poder realizar su amor y solucionar su situación. Arminda, desde el primer verso, pide ayuda a sus hombres para que lo encuentren y lo apresen inmediatamente:

Seguidle todos; no quede,
tronco a tronco, peña a peña,
estancia que no registren
vuestro valor y mi ofensa.

Unos ¡Al monte!

Otros ¡A la cumbre!

Otros ¡Al llano! (vv. 1-5)

Calderón prefiere comenzar su comedia *in medias res*, técnica estructural preferida por Heliodoro, de igual manera que lo había hecho Cervantes con su *Persiles*. Según indica Alban K. Forcione en el estudio que realiza del *Persiles* titulado *Cervantes' Christian Romance*, esta obra comienza “at the lowest moment in the fortunes of the hero and the moment when he is most distant from the climatic vision of his goal from the hill and his return to his kingdom.” (37). Tanto el héroe del *Persiles* como el de *Hado y divisa* aparecen desde el comienzo en situaciones extremas y

desesperadas. Separado de su amada Auristela, Periandro se halla encarcelado en las profundidades de una cueva en una isla de bárbaros esperando a que lo vengán a buscar para ser sacrificado. Leonido por su parte, exhausto y casi derrotado, se encuentra huyendo e intentando escapar de la persecución de los hombres de Arminda. En ambos casos, movidos por oscuros sentimientos de tristeza, desesperación, miedo y frustración, estos personajes deberán comenzar sus respectivas búsquedas desde esos primeros momentos y se hallarán siempre en constante movimiento para intentar conseguir el objetivo que se han propuesto.

Desde el punto de vista estructural se ha de mencionar otro dato significativo al que Carlos Romero Muñoz hace referencia con respecto al *Persiles* y que también está presente en la obra que nos ocupa. Se trata de la sencillez de la estructura. Según este autor la fábula de esta obra puede ser

... revelada enseguida, sin que la lectura se resienta en absoluto, dado que el elemento sorpresa, en el fondo, no cuenta, o cuenta bien poco, siquiera por lo que se refiere a ésta su auténtica espina dorsal. El juego, en efecto, consiste menos en sorprender al lector que en hacer de éste un cómplice del narrador, del 'conocedor absoluto' de la historia: un conocedor, en nuestro caso, con no pocos (y complacidos) límites, pero, de todos modos, mucho mejor informado de las interioridades del relato que cualquiera de los personajes...

(37)

Son los personajes de la comedia de Calderón, y no el público, los que se sorprenden al final de la obra cuando el secreto sale a la luz. A lo largo de la obra el público es conocedor de muchos de los datos que son ignorados por los personajes y son pues los personajes, y no los espectadores, los que experimentan la anagnórisis final. José María Ruano de la Haza trata este punto en su artículo "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana" aclarando que en la tragedia mixta calderoniana "la anagnórisis es experiencia del espectador pero no del personaje" (173). Apunta que la diferencia entre una tragedia clásica y una cristiana o morata, es que en la primera el sufrimiento excede de tal manera el defecto del héroe que se convierte en innecesario o excesivo (Edipo), mientras que en la segunda el sufrimiento, según descubre el espectador pero no el protagonista, es el

adecuado a la culpa, ya que es justicia divina, que por definición no puede ser injusta.

En el estudio que realiza Juan Manuel Cacho Blecua sobre *Amadís*, este autor expresa de igual modo que la idea del viaje es una característica fundamental de la novela de caballerías. Según él, “el caballero siempre va en busca de prez y honra a través de sus aventuras y éstas no siempre se producen en el mismo espacio. Un caballero estático no puede ser un caballero, no sería ‘andante’” (143). Este estudioso afirma que el renombre, la fama y la cortesía no pueden ser adquiridas por el caballero si permanece siempre en un mismo lugar y por ello tendrá que viajar para estar en constante búsqueda de estas cualidades.

Forcione coincide de igual manera en que el concepto de búsqueda (o *quest*, en inglés) es primordial para entender la novela bizantina. Así define el *Persiles* de Cervantes:

The Persiles is a quest romance in which the heroes must abandon an imperfect society, journey through strange worlds full of menacing forces, and suffer numerous trials and struggles before reaching their destination. Here their sufferings are rewarded with superior wisdom and they can return to elevate their society to the state of perception which they themselves embody. (30)

Huyendo desde el principio, Leonido realizará a lo largo de las tres jornadas de la obra numerosos viajes por diversas tierras, pasando múltiples calamidades y aventuras antes de alcanzar su objetivo de conseguir al final los favores de Arminda. Su periplo comienza al salir de Toscana, su tierra, con destino a Tinacria para defender en un torneo el honor de Arminda, la dama a quien idolatraba en un retrato. Después del torneo y habiendo asesinado a su contrincante Lisidante⁴¹, hermano de Arminda, Leonido huye a caballo con su amigo Polidoro. Cuando el caballo se despeña y no hay otra salida que el mar, encuentran un barquichuelo y se embarcan. Navegan hasta naufragar en las playas de la Isla de Mitilene donde comienzan su recorrido por esas tierras inhóspitas. En su

41 El personaje Lisidante tendría también un análogo en el *Orlando*, en la persona de Argalia, que aparece también como el hermano asesinado de Angelica, cuya belleza era tal, que los caballeros no paraban de pelearse para disputársela.

caminar llegan a una cueva donde depositan sus armas y se encuentran con su desconocida hermana Marfisa, a quien el mago Argante tenía cautiva desde la infancia. Leonido intenta librarla de su cautiverio pero Argante, a través de la intervención de la mágica Megera, lo evita. En el segundo Acto el héroe y su amigo vuelven a la caverna de Marfisa y reparan en que se ha convertido en un suntuoso palacio. Allí, gracias a una visión mágica Leonido descubre que Arminda ha prometido su mano al que consiga atraparle o matarle. Estalla la guerra entre Arminda y Mitilene y Leonido decide participar en la batalla. Se marcha de nuevo, pero antes de despedirse de Marfisa se intercambian unas medallas que ambos poseían desde su nacimiento y que resultan ser idénticas. En la guerra, haciéndose pasar por un soldado alemán, en un momento de gran caos y destrucción el héroe consigue salvar a su amada Arminda de morir abrasada en un incendio⁴². En el tercer acto llega a la isla Casimiro, tío de Arminda y Mitilene, para convencerlas de que dejen de luchar. Arminda pide a Leonido, a quien toma por soldado alemán, que mate a Leonido en un torneo. La respuesta a este problema sin solución llega de manos de Polidoro quien se ofrece a luchar contra él poniéndose sus armaduras y haciéndose pasar por él. Polidoro retorna a la cueva de Marfisa para recoger las armaduras y el escudo y allí, siendo identificado erróneamente como Leonido, es asesinado por uno de los rivales de éste. Marfisa, pensando que Leonido había sido muerto, para salvar el honor del héroe toma su armadura y decide presentarse en su lugar en el torneo. Se celebra el torneo entre los dos; luchan, pero en un momento dado se reconocen y se termina el encuentro. A través de las medallas que ambos tienen Casimiro los reconoce como sus hijos perdidos y después de la inesperada sorpresa se termina la obra con casamientos de nobles y pactos internacionales. Esta sinopsis del argumento nos revela de una manera muy significativa la constante presencia del motivo de *quest* que existe en la obra y el incesante movimiento al que el héroe se halla expuesto. Según Valbuena-Briones, se trata de un “itinerario fabuloso por una loca geografía” (396)⁴³ de lugares lejanos y remotos donde “Sicilia [estaría] mitificada en Tinacria y la Isla de Lesbos [estaría]

42 La escena del incendio de una isla parece imitación de Heliodoro (I, 54); también aparece en el *Persiles* (I, 4).

43 Valbuena Briones, A. “Esos maravillosos, extraños, raros y varios sucesos: ensayo sobre el tratamiento del espacio en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón”. Ed. Gilbert Paolini. La Chispa '97. New Orléans: Tulane

fantaseada en la de Mitilene” (396).

El motivo de la búsqueda está estrechamente ligado a la idea de descenso o caída que Blue señala en su estudio. Este crítico indica que la situación del héroe toma forma de caída desde el comienzo del *romance*, lo cual se puede apreciar muy bien en *Hado y divisa*. Desde el principio Leonido se encuentra en grandes apuros tratando de evadir a los hombres de Arminda que intentan apresarle, y verso tras verso su caída se hace más y más profunda hasta llegar a ser insostenible. Después de haber asesinado a Lisidante en el torneo, huye y trata de adaptarse a las nuevas circunstancias para sobrevivir, viajando por distintos lugares en búsqueda de reconocimiento, afirmación personal y de su amor.

Un ejemplo claro que ilustra la caída del héroe es la escena del naufragio, tan típicamente caballeresca, en el acto primero. Comentando acerca de las escenas de tempestades en el mar, Carlos Romero Muñoz indica en su edición del *Persiles* que este tipo de descripción “es algo casi inevitable en un poema heroico o en una novela de aventuras y no poco frecuente en las *relaciones* de las comedias de la época” (276). Afirmar que “constituye una de las ocasiones privilegiadas para el ejercicio de la *imitatio*” (276) pues el autor en estas descripciones está exhibiendo tanto su capacidad descriptiva como la habilidad de incorporar en su relato detalles de otras obras anteriores famosas. En esta pieza se puede apreciar cómo Calderón, para la descripción de algunos de los detalles en la escena del naufragio, recurre a obras como el *Persiles*, donde ya habían aparecido anteriormente⁴⁴. Se puede comprobar que la escena del *Persiles* y la de *Hado y divisa* son escenas paralelas relatadas de forma muy similar. En ambos casos se hace referencia a la gran intensidad de la tempestad que produjo como consecuencia que el barco se moviera tanto que parecía que tocaba alternativamente, con la gavia y la quilla, tanto los altos cielos como las profundidades del mar. Obsérvese cómo Leonido cuenta la historia:

University, 1997. 395-404.

⁴⁴ Otras escenas semejantes que autores como Calderón pueden haber tenido en consideración para recrear este tipo de descripciones pueden ser la *Eneida* (I, 86-123), el *Orlando furioso* (XVIII, oct. 14; SVIII, 141-145; XIX, 45-54; XLI, 6-44), *La Araucana* (XV, oct. 66-83).

...

de tal manera
que los cielos cristalinos
dejó oscuros y los vientos
despertaron el esquivo
sueño del mar que, elevando
montes de piélagos, hizo
que pareciese el farol
tal vez estrella que quiso,
desencajada del cielo,
errar por varios caminos;
y tal exhalación que
de su propio fuego activo
huyendo, por apagarle,
se echó culebreando a giros
al mar, con que gavia y quilla
rozaron a un tiempo mismo
con las estrellas del cielo
las arenas del abismo. (vv. 830-48)

Este relato tiene su análogo en el *Persiles*, en la escena en que se narra la historia del naufragio del barco donde se encontraba Auristela:

...y, en aquella semejanza del limbo, se escusaron de no verse unas veces

tocar el cielo con las manos, levantándose el navío sobre las mismas nubes, y otras veces barrer la gavia las arenas del mar profundo.

...

Atrevióse el mar insolente a pasearse por cima de la cubierta del navío, y aun a visitar las más altas gavias, las cuales también ellas, casi como en venganza de su agravio, besaron las arenas de su profundidad. ... finalmente, combatida de un huracán furioso, como si la volvieran con algún artificio, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubrió a los cielos, quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban. (Libro II, cap.1, pg. 276)

Según Blue el descenso que experimenta el héroe del *romance* conlleva también “a drop in social status”, lo que supone un sentimiento de “individual loss, confusion, or a break in the continuity of identity”(24). Todos ellos son factores de la caída que experimenta Leonido. Blue sugiere que, como resultado de esta confusión, el héroe puede incluso “fall in love with his unknown sister or other female relative” (24), hecho que también ocurre en la obra que nos ocupa. Con estas palabras expresa su sorpresa al sentir “amor” por Marfisa cuando él se sabía ya enamorado de su señora Arminda⁴⁵:

...

porque no sé tan primera
vista qué interior afecto
en el pecho ha introducido
que, con tener en el pecho
otro por huésped del alma,

45 A pesar de que Leonido no lo sabe, Arminda -con quien se casará al final- es de hecho su prima hermana.

tan raro lugar se ha hecho
que cabe, sin estorbar,
con un género tan nuevo
de cierto amor que no es
amor ni deja de serlo,
pues sin celos, uno y otro,
se han avenido acá dentro. (vv. 1214-1225)

Marfisa, su hermana -aunque ninguno de los dos sabe que están emparentados-, le corresponde a su vez y se lo confiesa de la siguiente manera:

Si yo
supiera quién soy , es cierto
que te lo dijera, pues
también al mirarte siento
no sé qué gozo en el alma
que, sin entrar en recelo,
te franqueara el corazón
sus más íntimos secretos. (vv. 1226-33)

El descenso, según Blue, no ocurre solamente a nivel psicológico sino también a nivel físico. El héroe penetra en un mundo de cavernas, laberintos, bosques oscuros y paisajes desoladores donde se encuentra a veces rodeado de amenazadoras imágenes animalescas. Este tipo de imaginiería también se encuentra en *Hado y divisa*. Al llegar naufragados a la Isla de Mitilene en el primer acto, Leonido y Polidoro encuentran una tierra desconocida, inhóspita y aterradora:

Leonido ¡Felice, oh tierra, el que cobró tu orilla

después de la tormenta!

Polidoro Dices bien, pero pon, señor, a cuenta
del gozo la zozobra
de no saber qué tierra es la que cobra;
y más al ver en sus primeras señas
desnudos riscos de peladas peñas
sólo habitadas de funestos troncos,
que de quejarse al ábrego están roncoss;
cuyo susurro perezosas aves,
graznando tristes y volando graves,
en entrambas esferas
alternan con los ecos de las fieras:
cuatro ruidos uniendo a solo un ruido
el mar, el aire, el canto y el bramido.

Leonido Bien temes, puesto que es asombro tanto
todo horror, todo susto, todo espanto;
y pues nos es preciso que intentemos
saber qué tierra es esta a que arribamos ... (vv. 425-43)

La caverna aparece en esa misma escena cuando, caminando por esas tierras estériles, descubren un agujero en donde deciden arrojar sus armas:

Polidoro Aquí una roca
descubre infausta entre su abierta boca

lóbrego seno, en que depositadas
[podrán estar ocultas y guardadas];
dejando seña tal, que las hallemos
si por ellas volvemos. (vv. 455-60)

En el *Persiles* también se utiliza el recurso de la caverna en varias ocasiones, como por ejemplo, en la situación desesperada de la escena inicial donde Periandro se encuentra cautivo en una oscura mazmorra esperando ser sacrificado por los bárbaros de la isla⁴⁶ (I, 1)

En cuanto a las figuras animalísticas amenazadoras, se puede mencionar un incidente en el primer acto en el cual Leonido, tratando de liberar a Marfisa de su cautiverio en la gruta, es vencido por la figura de la pálida Megera, “figura del Averno, principal ira” (v.1311-12), que en esta escena aparece sentada en una sierpe. Megera es una de las tres Furias o deidades vengadoras en la mitología griega⁴⁷. En el *Persiles*, cuando Antonio, el bárbaro español, llega a una isla con propósito de encontrar refugio, se encuentra con unas manadas de lobos que amenazadoramente le dicen: “Español, hazte a lo largo y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes.” (I, 5). En una escena similar el bárbaro italiano explica que después de su viaje por los aires en un manto, al llegar a tierra “divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma, me turbó los sentidos y dio con mi mucho ánimo al través.” (I, 7)

La caída de Leonido llega a su punto más bajo en el tercer acto cuando Arminda, tomándolo por un soldado alemán, le pide que entre en batalla con Leonido y lo mate. Por la imposibilidad de lograr desdoblarse en dos personas distintas el héroe se encuentra enfrente de un dilema sin solución. En ese momento sólo el ingenio le salvará⁴⁸. Habiendo tocado fondo, comienza ahora su

46 En la *Historia etiópica* aparece también una caverna laberíntica donde los ladrones de Nilo guardan sus tesoros; y en el *Quijote*, por supuesto, aparece la famosa cueva de Montesinos, representación de los infiernos, adonde el caballero de la triste figura desciende. Es el lugar donde se inicia el proceso de desilusión que lo conducirá finalmente a la muerte.

47 Para más información sobre Megera, véase la nota al verso 1310.

48 Rutilio, el bárbaro italiano, afirma en el *Persiles* que “la necesidad, según se dice, es maestra de sutilizar el ingenio” (I, 9)

resurrección. Después de haber pasado por numerosas pruebas y encontrándose ahora en una situación sin salida, se producirá al final de la obra lo que Blue llama el ascenso, un escape “culminating in recognition and reintegration”(25). Este crítico indica que durante este ascenso el elemento clave es “the recovery of identity, [which] is usually brought about by some sort of birth certificate” (25) que se materializa en forma de medalla, marca de nacimiento, emblema o cualquier otro objeto colocado cerca del niño al nacer. En el caso de Amadís por ejemplo se trata de un anillo y una espada; y en el caso de Leonido y Marfisa, sendas medallas que, hacia el final de la obra les devolverán su verdadera identidad y les permitirán ser reconocidos como los herederos del reino. Como declara Casimiro, rey de Tinacria, son unas láminas “que dicen y yo solamente leo: Este hado y divisa de quién soy te avisa” (vv. 4782-85). Este certificado de nacimiento permite que la identidad adoptada sea sustituida por la verdadera identidad. Leonido y Marfisa dejan de ser los hijos adoptivos del Duque de Toscana y de Argante respectivamente -así como cualquier otra identidad inventada que hubieran adquirido a lo largo de la obra-, y se convierten en los herederos del reino de Tinacria al ser ambos los hijos del rey Casimiro. Según Blue “the recognition scene is the beginning of the denouement, followed by the hero’s marriage to the heroine, by familial solidarity, by social harmony, and often by international alliance” (25). Para concluir la obra, Leonido, después de haber sido reconocido como legítimo heredero de la corona y haber declarado su amor por Arminda, realiza el reparto de galanes para las princesas:

Leonido A Adolfo, príncipe excelso
 de Rusia, con tu licencia
 dar a Marfisa pretendo;
 que a quien ausente me honró,
 presente esto y más le debo.

...

Leonido Florante con Mitilene,
 vivirán en lazo estrecho. (vv. 4817-25)

Mitilene, regocijándose con esta decisión, afirma ya casi en los versos finales, “sólo esa dicha faltaba/ sobre el general contento/ de vernos a todos en paz” (vv. 4826-28). Con estas palabras se alcanza lo que Blue denomina “an epiphany of clarity and harmony” (25), un desenlace equilibrado en el que el héroe es reconocido y reintegrado a la sociedad y todos los personajes encuentran finalmente su propio lugar dentro de la historia.

Si nos remitimos al gran número de ediciones que de relatos del género bizantino surgieron en España y en el resto de Europa y al gran renombre que poseían muchas de las plumas que lo cultivaron (Lope, Cervantes, ...), es inevitable concluir que este género había alcanzado una popularidad excepcional entre el público renacentista. Tejeiro Fuentes tiene razón al afirmar que

desde el primer relato bizantino de Reinoso aparecido en el año 1552 hasta la consolidación definitiva del género con la publicación del Persiles en 1617, el bizantinismo literario español se convierte en un género experimental aceptado por todas las corrientes humanistas que tratan de adecuarlo a su ideología. (17)

Por sus excepcionales características esta narrativa despertó en su época un notable interés que contribuyó a que de forma progresiva sobrepasara sus límites naturales y “conquistara” otros géneros literarios. Las características que se han analizado en este capítulo dejan entrever el significativo legado caballeresco y bizantino que todavía existía de manera evidente en muchas de las piezas del teatro áureo español. *Hado y divisa* es, en particular, un ejemplo de una pieza creada, desde el punto de vista temático y de los personajes, siguiendo los parámetros de este tipo de narrativa. La innegable presencia en la última comedia de Calderón de los elementos de la *novela griega* y caballeresca señalados en este apartado nos permite afirmar que este tipo de literatura tuvo gran influencia no sólo en su tiempo de mayor esplendor sino también durante todo el siglo XVII. Con esto no se está sugiriendo, sin embargo, que obras como *Hado y divisa* deban ser etiquetadas forzosamente como obras de *romance*, pero el hecho de que existan numerosos puntos en común demuestra que cierto espíritu caballeresco todavía permanecía vigente en la época de Calderón y se materializaba regularmente en muchas de las obras de éste y otros autores, aunque

desafortunadamente y como era de esperar, progresivamente caería en un olvido posterior.

Para terminar, si hemos de plantearnos la cuestión de intentar descubrir la razón por la cual Calderón quiso resucitar este género en una barroca comedia palaciega me gustaría sacar a la luz un punto importante que ha tocado Margaret Greer en su libro *The Play of Power* y que se trata de la persona del rey Carlos II, en cuyo honor la obra fue creada y representada. Por el hecho de que este rey era un “sickly, mentally retarded product of royal inbreeding” (179), “a poor specimen of a man” (179), Calderón se encontró con el problema de tener que crear una obra para servir y “please his monarch without sacrificing his integrity” (179). La corte española estaba muy preocupada por el hecho de que Carlos II parecía no tener la capacidad de concebir un heredero y temían que con él se acabase el linaje de los Austrias en España. Esta obra fue primeramente representada como parte de la celebración del reciente casamiento de este rey con la joven francesa María Luisa de Orleáns y, según Greer, debido a las pésimas condiciones que existían en la España de finales del XVII, el poeta se vio en la necesidad de crear una fiesta palaciega que sería esencialmente “a solipsistic event in which the monarchs could temporarily escape from the critical economic and political situation of the realm in viewing a dazzling representation of their own power and glory” (181). La representación de un mundo caballeresco con la presencia de un héroe que lucha en contra de las adversidades por el amor de su heroína en un mundo hostil y que a pesar de todo consigue sus objetivos y vive feliz, es el entorno ideal para crear este “extreme case of such royal narcissism” (181). El “encantamiento” se acabó con el cierre de la cortina y los monarcas, desafortunadamente, tuvieron que retornar a su oscura y triste realidad.

3. Tradición musical y función dramática de la poesía lírica en el teatro calderoniano: "Escollo armado de yedra".

Las representaciones escénicas cortesanas calderonianas del XVII, normalmente estrenadas en conmemoración de determinadas ocasiones dinásticas como matrimonios, cumpleaños e incluso fiestas de carnaval, siempre tuvieron un alto contenido musical y de hecho no se podría concebir el teatro de fiesta de Calderón sin todo el aparato musical que formaba parte integral de su espectáculo.

El teatro áureo español siempre había contado tradicionalmente con un repertorio musical muy rico. Con la llegada a la corte de los ingenieros y escenógrafos italianos del calibre de Cesare Fontana y Cosimo Lotti, a partir de los años 20 se produjo según Neumeister "una nueva época en la historia teatral española" (*Mito* 49), pues la influencia del renacimiento italiano se produciría "en ámbitos cuyo alcance e importancia difícilmente puede valorarse" (43). Uno de los campos en los que dejó su huella fue especialmente el de la música. La llegada de estos escenógrafos y el fin de las obras de construcción del teatro fijo del Coliseo del Buen Retiro -y sus jardines- en 1640 revolucionaría la concepción de la escenificación del teatro de corte en España y cambiaría para siempre la fiesta cortesana. En el Retiro los monarcas y la nobleza del país serían testigos de lujosos espectáculos tales como "masques, plays, pageants, dances, bullfights, tournaments, literary soirées, banquets" (Brown y Elliot 203). Las obras teatrales serían unas producciones esplendorosas que, como indica Neumeister, portaban "un dominio completo de todos los detalles técnicos y compositivos [y una] acumulación de todos los efectos imaginables (decorados, palabras, música, ballet, aromas. . .) [creando] "una obra de arte total" (49), esto es, una *Gesamtkunstwerk*, en términos de Henry Sullivan (325). La construcción de un sitio fijo para las representaciones proporcionó las condiciones ideales para unos montajes donde se produciría la combinación total de todas las artes: el baile, la música, la pintura, la escultura, la poesía y el drama. Louise K. Stein⁴⁹ indica que "the first Spanish dramatist who succeeded in creating a musicodramatic genre that

49 Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Clarendon Press: Oxford. 1993.

combined with baroque exuberance the Italianate visual effects with the dramatic intensity of the *comedia*, and exploited the effective and associative potential of contemporary Spanish music was Pedro Calderón de la Barca". (103)

Stein⁵⁰ ha estudiado las fuentes musicales que Calderón utiliza como material para estas obras cortesanas en su segunda etapa dramática a partir de los años 50 y señala que "the native musical tradition, the musical forms and techniques from the plays for the public theaters, were the primary source for the music of Calderonian court plays" (31). Según esta autora Calderón hizo uso de las nuevas formas musicales revolucionarias importadas de Italia manteniendo fuertemente los elementos característicos de la tradición musical nativa española.

Edward M. Wilson y Jack Sage, quienes estudiaron la obra dramática de Calderón y su relación con la poesía lírica española, apuntan asimismo que la obra de nuestro eminente dramaturgo tenía un alto contenido de origen tradicional -de la poesía y romances nuevos-. Señalan que en las piezas teatrales de Calderón existen muchas poesías líricas y glosas que habían sido obtenidas de la rica tradición popular española. Con su trabajo quisieron poner en claro "la importancia de la poesía cantable o cantada en su teatro: poesía anónima o de autores conocidos, vieja o tradicional por un lado, culta o reciente por otro" (Wilson & Sage, Prólogo). Señalan que existía un caudal enorme de poesía conocida popularmente que autores como Calderón reproducían en sus obras, ya fuera en los diálogos o de manera musicada en las canciones. Esto explica el hecho de que en obras de diferentes autores a veces se encuentren versos idénticos o incluso canciones con versos distintos pero con la misma música. Ocasionalmente incluso se daba el caso de poetas que construían el argumento de una obra en base a una poesía lírica o un romance ya famoso como es el caso del *Caballero de Olmedo* de Lope.

⁵⁰ Calderón de la Barca, Pedro. *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret Greer. Introd. Louise Stein. Kassel: Kassel Editon Reichenberger, 1986.

El prestigioso musicólogo Miquel Querol Gavaldá también coincide en que "Calderón es sin duda el dramaturgo español que más importancia y más cabida ha dado a la música en su teatro" (9). Indica que una de las expresiones musicales más populares que se utilizaban en el teatro español del XVII era lo que se denomina con el término de «Tono Humano⁵¹» para designar una pieza musical cantada con texto profano. Explica que son "melodías sencillas, cortas y expresivas, a veces con estribillo, que se acompañaban generalmente con arpa, guitarra o laúd". (61)

La última obra de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, representada como hemos dicho en marzo de 1680 en el Coliseo como parte de las celebraciones de carnaval y en honor a la boda de Carlos II y María Luisa de Orléans, tiene en su haber un rico contenido musical dentro del cual se cuentan algunos tonos famosos de la época. Es importante recalcar el hecho de que la persona que escribió la música para esta obra palaciega, como aparece reflejado en los documentos rescatados por Shergold y Varey, fue el famoso Juan Hidalgo (1612-1685), la figura musical más importante en la corte española.

Si se acude al excelente trabajo documental que Shergold y Varey han recopilado acerca de las representaciones palaciegas entre 1603 y 1699 se notará que efectivamente el compositor de la música de *Hado y divisa* recibió 1.500 reales "por haber puesto la música de la comedia y loa" (112). Si se añade esto a la innumerable cantidad de gastos que esta representación supuso -en adornar las tramoyas por ejemplo se gastaron 22.000 reales-, se obtendrá, según estos dos críticos, un total de 358.533 reales, con creces una cantidad superior a ninguna otra de obras anteriores. En música también superaron la media anterior acaerando unos gastos de casi 5.000 reales. Ante estas desorbitadas cantidades se puede apreciar el tipo de representación que se montó y la importancia que se le concedió a su aparato musical.

51 Este género musical gozó de una gran popularidad en la época y afortunadamente se ha conservado en manuscritos un rico y extenso repertorio. Del amplio repertorio de Tonos del siglo XVII son especialmente significativos, según Querol, y dentro de la colección de tonos a varias voces, dos cancioneros: el Cancionero de Munich, conocido como *Cancionero Poético-Musical de Claudio de la Sablonara*; y el monumental manuscrito *Libro de Tomos Humanos* de la Biblioteca Nacional de Madrid. Aunque los tonos solían ser para cuatro voces, podían también ser a tres, a dos o para un solista. Según este estudioso no son solamente una forma musical sino un género que comprende todas las variantes de música vocal profana de esa época. En cuanto a la estructura se suele basar en una combinación de *estribillo*

Uno de los tonos más significativos de esta obra es el que se conoce por el nombre de *Escollo armado de yedra*. Es una de las canciones teatrales del XVII existentes y documentadas en el catálogo de Stein⁵², y que según ella también aparece intacta, glosada o fragmentada en otras obras de Calderón (*El pintor de su deshonra*, *Darlo todo y no dar nada*), en una de Andrés de Baeza (*Más vale la amistad que la sangre*), en otra de Zamora (*Amar es saber vencer*) y finalmente en otra de Pérez de Montalbán (*Olimpa y Vireno*). Existe también una canción popular de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664) llamada *xácara xacarilla* donde aparecen dos de los versos famosos de esta canción.

Aunque se conoce que la música de *Hado y divisa* fue compuesta por Hidalgo, también se sabe que muchos poetas incorporaban en sus obras poesías líricas que ya existían dentro del rico corpus de la época y que a veces habían sido musicadas para otras comedias anteriores. Por esta razón no podemos atribuir la autoría de todo el componente musical de esta obra a este compositor, sobre todo en lo que respecta a los tonos. No se tienen datos de si Hidalgo compuso una nueva melodía para *Escollo* para el día del estreno delante de los reyes o si utilizó y recicló la música que este tono ya poseía y con la que se había representado en distintas obras previas. Existen pruebas de que algunos tonos famosos ya existentes con su música eran adaptados y reciclados para su uso en comedias nuevas, de lo que se puede deducir que éste podría ser el mismo caso. Incluso en nuestros días este tipo de reciclaje todavía existe; un caso que nos puede ayudar a entender este fenómeno sería el poema titulado *Candle in the wind* que el cantante Elton John había editado en un disco en 1973 como homenaje a la desaparecida Marilyn Monroe y que posteriormente sería reciclado y adaptado por él mismo para la ocasión del funeral de la princesa Diana en 1997, en el mismo contexto, con la misma música, muy similar letra y con los mismos resultados dramáticos.

Edward Wilson y Jack Sage hicieron un estudio de las poesías líricas que Calderón utilizó en sus obras y llegaron a la conclusión de que este autor, de igual manera que hacían otros, cuenta

y coplas; y en cuanto a los temas, los que más popularmente tratan son los del amor, el triunfo y la tragedia.

⁵² Véase el "Catalogue of Extant Seventeenth-Century Spanish Theatrical Songs" en la obra de Stein *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, pg. 379.

dentro de sus piezas teatrales con un importante componente de poesías líricas, glosas y alusiones a versos que le son ajenos y que fueron tomados, entre otras fuentes, de la tradición popular y de otros autores. En su estudio, estos críticos intentan investigar “lo que aprovechó Calderón, de qué fuente lo sacó y si también otros autores utilizaron las mismas poesías o fragmentos de poesías” (Prólogo de *Poesías líricas*, XI). Afortunadamente *Escollo* es uno de los tonos reflejados en su estudio y se puede observar que realmente se trata de una poesía lírica ajena a Calderón y que éste incorporó en su obra. En cuanto a los orígenes de *Escollo* se ha logrado descubrir lo siguiente: esta poesía aparece transcrita en su totalidad en un libro de 1862 titulado *Ensayo para una biblioteca de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo⁵³. En el volumen I menciona un manuscrito de la Biblioteca Nacional de poesías diversas del siglo XVII que “contiene muchos romances con los nombres de los autores” (1028). Gallardo atribuye la autoría de este romance a Luis Vélez y lo reproduce en su libro al completo aunque sin dar una fecha de composición. En este romance el autor se dirige a un escollo ruinoso que antes había sido edificio majestuoso y le recuerda que el tiempo pasa inexorable mudando inevitablemente el estado de todas las cosas.

En el volumen II de Gallardo se encuentra más información acerca de este poema lírico en la sección donde el autor comenta un libro del Dr. Gaspar Caldera de Heredia titulado *Arancel político*. Este autor en su libro también había hecho referencia al romance explicando que “es un disfrazado romance que se hizo al mayor valor caído por no rendir a yugo infame la erguida cerviz ... en quien castigaron más el valor que el delito” (176). Este libro, nos dice Gallardo, fue dado por el Dr. Caldera de Heredia a sus hijos en el año de 1641, por lo que se deduce que el romance debió haberlo compuesto Luis Vélez en una fecha anterior a ésta.

Felipe Pedrell, en su *Teatro Lírico español* de 1897 también se hace eco de esta mención del Dr. Caldera de Heredia, pero recopila incluso más información y añade que “es una de las composiciones, sátiras anónimas disputadas contra D. Rodrigo de Calderón⁵⁴, que por lo clásico de

53 Véase apéndice I al final de este capítulo.

54 Don Rodrigo de Calderón era sobrino y hombre de confianza del Duque de Lerma, valido de Felipe III. El Duque no estaba interesado en gobernar sino en aprovecharse de su privilegiada situación para obtener dinero y prestigio.

su corte y la limpieza antigongorina del estilo ha movido a suponerla escrita en el 1611, cuando Lerma y Calderón discurrieron el ardid que sirvió luego de argumento a dos comedias de Alarcón, *La Amistad castigada*⁵⁵, y *Cautela contra cautela*⁵⁶ ” (Vol.III, XXI). Esta fecha no se puede dar por definitiva y sólo puede ser utilizada como referencia. Todos estos datos recopilados inducen a pensar sin embargo que la poesía debió haber sido compuesta por Luis Vélez en las primeras décadas del siglo XVII.

Esta es la única información que se ha podido extraer en lo que respecta a su origen pues ni siquiera parece encontrarse en ninguno de los índices de las grandes compilaciones⁵⁷ de cancioneros que se han conservado y que han sido recogidos por Miquel Querol Gavaldá en sus volúmenes de música barroca española. Se sabe, sin embargo, que fue un tono utilizado dentro de la obra de diferentes autores áureos en otras ocasiones. A pesar de su popularidad y contrariamente a lo que se podría suponer, solamente Querol lo recoge en una de la secciones de su libro *La música en el teatro de Calderón*, donde recopila algunos de los tonos que se han conservado con música y que se cantaron en el teatro de este autor. Según Querol la música de este tono únicamente ha sido reproducida por Pedrell dentro de su *Teatro lírico* en 1897, quien a su vez obtuvo las partituras de unos manuscritos pertenecientes a Barbieri⁵⁸. Gracias a estos volúmenes, donde Pedrell ha

Por esta causa la reina Margarita siempre se opuso a él e incluso en alguna ocasión consiguió que algunos de sus inmediatos colaboradores fueran enjuiciados por corrupción. La rivalidad entre la reina y el valido duró hasta la muerte de ésta en 1611. En el año 1615 el Conde Duque de Olivares consigue un puesto en la corte y esto supuso a su vez el comienzo de una guerra de poder entre él y el Duque de Lerma. En el año 1618 Olivares consigue echar de la corte a Lerma y en 1621 se produce finalmente el procesamiento de éste por actividades corruptas, desfalco y complicidad en un asesinato. A raíz de este procesamiento, su protegido D. Rodrigo de Calderón fue condenado a muerte. El día de la ejecución en la Plaza Mayor de Madrid, Calderón, manifestando gran dignidad y valentía en el momento de morir, consiguió la admiración del pueblo y se convirtió a partir de entonces en una especie de leyenda.

⁵⁵ *La Amistad castigada*, por ejemplo, tiene como temas centrales la fidelidad al rey, los malos consejeros en la corte y la inestabilidad del valimiento. Es importante recalcar el hecho de que la monarquía española del siglo XVII tuvo como característica particular la del valimiento.

⁵⁶ *Cautela contra cautela* es una obra atribuida por los críticos a Antonio Mira de Amescua (1574-1644).

⁵⁷ Según Querol Gavaldá las más importantes compilaciones de cancioneros existentes son El Cancionero de Turín, El Cancionero de la Biblioteca Casanatense, El Cancionero de Medinaceli, El Cancionero de Olot, El Cancionero de Munich, El Libro de Tonos Humanos, Cancionero de Coimbra, o Libro de Tonos y Villancicos de Juan Arañés.

⁵⁸ Felipe Pedrell afirma que todas las composiciones publicadas en sus volúmenes procedían de tres libros manuscritos que pertenecieron a Barbieri y que son los siguientes:

conseguido recopilar la música de ciertos tonos, se ha logrado localizar la transcripción de la música de *Escollo*. La melodía procede de la representación que de esa canción se hizo en *Darlo todo y no dar nada*, aunque, dada su popularidad, se puede pensar que fuera reutilizada por Calderón para su uso en *Hado y divisa*.

A pesar de que algunos tonos aparecían reflejados parcial o totalmente en diferentes obras, se ha de dejar constancia de que no se elegían de manera aleatoria y con certeza debían cumplir una función dramática muy específica dentro de la representación.

En *Hado y divisa* este tono humano aparece en la Jornada I⁵⁹ en el momento en el cual el héroe Leonido y su criado Polidoro, huidos de la justicia después de haber asesinado al noble Lisidante en unas justas, arriban en una barca a una tierra lóbrega y desconocida. Para descubrir si hay gentes en el lugar comienzan a caminar y a dar voces. Les responde lo que ellos piensan que es el eco con los versos de la famosa canción:

Escollo armado de yedra,
yo te conocí edificio,
ejemplo de lo que acaba
la carrera de los siglos.
De lo que fuiste primero,
estás tan desconocido,

"1- Libro manuscrito de música, pautado a mano, en folio de 255 hojas que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri. Encuadernado en pasta moderna española, el volumen ostenta en el lomo el título de *Música Antigua*" (XXX).

"2- *Libro de tonos humanos* en folio grande manuscrito en partitura de música de atril, hecho en Madrid a 3 de septiembre de 1655 por Diego P. Barro y procedente del Convento de Carmelitas de Salamanca" (XXXI).

"3- Libro manuscrito regalado a Barbieri por el Sr. D. Francisco Uhagón en Madrid, Mayo de 1884 y cuya portada dice: Este libro es de D. Miguel Martín, músico de su Majestad, en el cual se incluyen los tonos siguientes, escritos por Fray Martín García de Olague, religioso de la Santísima Trinidad y organista in signe de dicho convento y compuestos por Don Joseph Marín" (XXXII).

Francisco Asenjo Barbieri fue una personalidad musical muy importante en el siglo XIX, fundador de la sociedad de bibliófilos y creador de la musicología científica española.

que de sí mismo olvidado,
no se acuerda de sí mismo.
Dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence a otro prodigio.

(vv. 503-22, con otros versos intercalados)

Según Querol la música a veces es "la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, aliento sobrehumano que resuelve las dudas que atormentan al hombre" (415). Esta canción transmitida a través del supuesto eco y que se repetirá a lo largo de la primera jornada podría ser entonces la voz del destino que informa sobre la situación de Leonido y su estado de ansiedad mental por el hecho de que a pesar de ser de origen noble, en estos momentos, y debido a las mudanzas que produce el tiempo, "de sí mismo olvidado, no se acuerda de sí mismo", pues "de lo que fuiste primero, estás tan desconocido". La canción creará un tono oscuro muy apropiado para la situación que los protagonistas están experimentando en estos precisos momentos. Tendrá la función de subrayar el estado trágico de ansiedad y desesperación en el que se encuentran estos personajes. Se podrá emplear esta canción como una herramienta para que el espectador entienda el estado de ánimo de estos personajes ya que recrea una atmósfera que subraya ciertos aspectos psicológicos de los mismos. Por su situación social y política en tiempos pasados Leonido se podría ver comparado con un gran edificio majestuoso. Debido a las mudanzas que produce el tiempo este personaje ahora es como un simple escollo armado de hiedra, en ruinas, hombre venido a menos, perseguido, sin hogar, sin armas y sin estatus social. El hecho de que al principio esta canción parezca manifestarse en forma de eco tiene bastante relevancia pues según este crítico el eco "no es solamente la respuesta o repetición física, apocopada, de un canto o de una palabra, sino también la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco" (435).

Habiendo estudiado la escena se puede observar que Calderón incorpora este tono en *Hado y*

59 Véase Apéndice II al final de este capítulo para acceder a los versos de la canción de manera completa.

divisa con una función dramática específica. El tono no está elegido pues de forma arbitraria sino que se encuentra perfectamente adaptado a la escena donde aparece y ayuda al espectador a comprenderla mejor. No se trata de un simple elemento más añadido a la representación; es una herramienta necesaria para dar a la escena su carácter específico, reforzando el sentido de la acción representada, intensificando la expresividad y dando un relieve dramático al personaje de Leonido.

Para sintetizar se ha de decir entonces que la música se puede considerar como uno de los elementos más importantes de las representaciones cortesanas. Las fuentes musicales utilizadas por los poetas son numerosas pero se debe subrayar la importancia del componente nativo español de poesías líricas y canciones populares que a veces entraba a formar parte de estas comedias. Un ejemplo muy significativo es la canción titulada *Escollo armado de yedra*, un tono popularmente conocido que ha sido utilizado por Calderón y otros autores en distintas obras y que procede originalmente de una poesía lírica famosa compuesta en las primeras décadas del siglo XVII por Luis Vélez. Se ha podido comprobar que el uso de este tono en *Hado y divisa* no es arbitrario y cumple una función dramática específica, dando expresividad a la escena donde aparece y ayudando al espectador a comprender mejor al personaje.

Versión original reproducida por Gallardo y atribuida a Luis Vélez:

ROMANCE DE LUIS VÉLEZ

Escollo armado de yedra,
 Yo te conocí edificio;
 Ejemplo de lo que acaba
 La carrera de los siglos.
 De lo que fuiste primero
 Estás tan desconocido,
 Que de ti mismo olvidado
 No te acuerdas de ti mismo.
 Gloriosamente ocupaba
 La majestad de tu sitio,
 Torre que ser contra el cielo
 Gigante sin alma quiso.
 Ya fuiste lisonja al sol
 Y de sus rayos registro;
 Si ciudadano del monte,
 De las estrellas vecino.
 Agora difunto, yaces
 Tan inútil y abatido,
 Que de tus propias cenizas

Eres salvaje obelisco.
Nada se escapa del tiempo
Que aunque tarda a los principios,
Como hay para tristes muerte,
Hay para piedras castigo.
Que la fortuna que en ellas
También conoce distrito,
Te subió de risco a torre,
Y bajó de torre a risco.
Si bajare Galatea,
Sirena del llanto mío,
Sin ser eco de mis quejas
A ser del cielo Narciso,
Dile mudo, con las lenguas
Que te han dado mis suspiros,
Que yo contra su soberbia
Te presento por testigo.
Y verá en tu confesión,
Leyendo de lo que en ti miro,
Aunque esté el papel borrado,
Sus desengaños escritos.
Escarmiente en la mudanza

Que hacen los tiempos contigo,
Porque la hermosura humana
No tiene imperio infinito.
Y dile que me perdone,
Que éstos que por ti le digo,
si son groseros ejemplos,
Son verdaderos avisos.
Esto a las sordas ruinas
De un peñasco Lauro dijo,
que de castigos de Amor
También es peñasco vivo. (Gallardo, Vol. I, 1048)

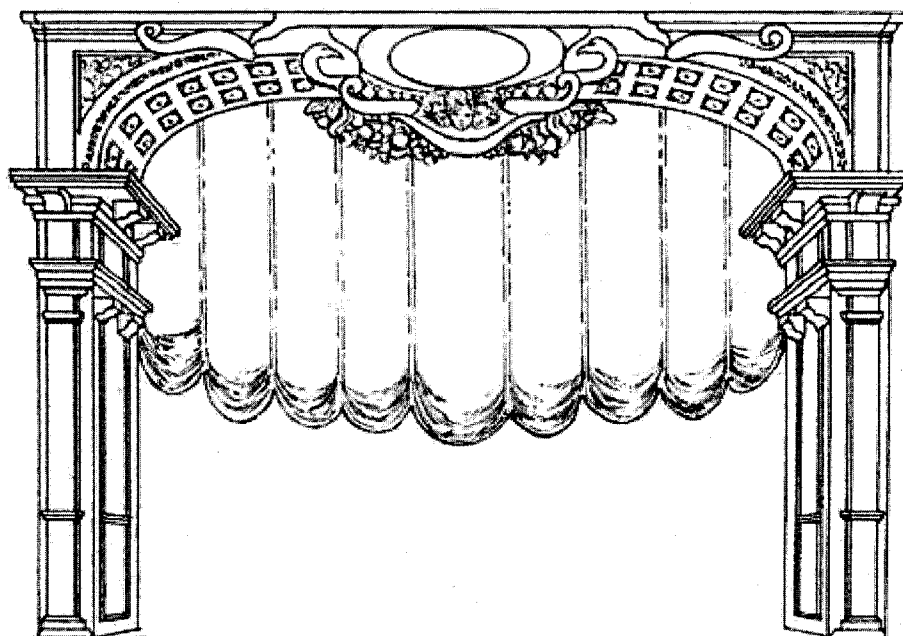
Versión que aparece en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*:

¡Ah de los soberbios montes!
¡Ah de los incultos riscos!
Que siendo del mar escollos,
sois de la tierra obeliscos,
dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence a otro prodigio.
Escollo armado de yedra,
yo te conocí edificio,
ejemplo de lo que acaba,
la carrera de los siglos.
De lo que fuiste primero,
estás tan desconocido,
que de sí mismo olvidado,
no se acuerda de sí mismo.
Dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence a otro prodigio.
(vv. 503-22, con otros versos intercalados)

4. Escenografía.

De acuerdo con Ruano de la Haza, la escenografía o “el arte de adornar y utilizar un espacio escénico para una representación teatral” (“Escenografía calderoniana” 301) llegó en España a sus términos más elaborados en el teatro cortesano calderoniano. Fue en estas fiestas palaciegas destinadas a los reyes y a la corte donde se realizaron los espectáculos más fabulosos y con mayor despliegue de recursos artísticos y tecnológicos que hasta entonces se hubieran conocido. Con el propósito de crear asombro y estupefacción hacia el final de su trayectoria profesional Calderón llegó incluso en alguna ocasión a caer en la tentación de “permitir que la tecnología y el aparato escénicos triunfasen sobre el texto teatral” (328). Quizá no sea éste el caso de *Hado y divisa* pero lo que sí es irrefutable es el alto grado de sofisticación que desde el punto de vista técnico alcanzó esta obra.

La escenografía de *Hado y divisa* ha sido estudiada de manera extensiva por Narciso Tardón Botas. Su tesis doctoral de 1994, titulada *Reconstrucción escenográfica de la representación de “Hado y divisa de Leonido y de Marfisa”, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*, consta de tres partes fundamentales. En la primera se hace un estudio de la sala donde se representó la pieza, del escenario del Coliseo y de la técnica teatral utilizada en su representación, así como un análisis minucioso del proscenio del teatro y la cortina que cubría la embocadura.



Arco del proscenio del Coliseo del Buen Retiro mostrando la subida del telón de boca.

Biblioteca de Imágenes: Miguel de Cervantes Virtual.

En la segunda parte se explican detallada y cronológicamente las mutaciones teatrales que se efectuaron en el escenario en la representación del 3 de marzo y se ofrece una sinopsis argumental de la obra. En la tercera parte se reconstruye la indumentaria de todos los actores principales que intervinieron en la obra basándose en diversas fuentes como son las obras pictóricas de la época - Velázquez, Zurbarán, Baccio del Bianco⁶⁰ -, grabados, acotaciones de la misma obra y otras obras contemporáneas a ella, documentos del Archivo de Palacio, etc. Termina su estudio con dibujos

⁶⁰ Se han conservado cerca de una docena de dibujos de Baccio del Bianco (1604-1657) ejecutados con fecha posterior a la representación de *Andrómeda y Perseo* de Calderón (1653) y que fueron diseñados para enviar a la Corte de Viena como documento gráfico de la variedad de mutaciones del teatro cortesano:

“the drawings were executed at the command of the Queen, Mariana de Austria, to be sent to her father, Ferdinand III, Emperor of Austria. (J. E. Varey, “Scenes” 56). Son los documentos gráficos conservados más importantes del teatro de corte aurisecular pues ilustran la producción de una obra cortesana dando detalles físicos del Coliseo del Buen Retiro, lugar donde se representó.

originales realizados por él mismo a modo de ayuda gráfica para la reconstrucción de la escenografía de la comedia. En general sus fuentes se encuentran fundamentalmente en los trabajos de Nicola Sabbatini⁶¹ y Acisclo Antonio Palomino⁶², así como las propias acotaciones de Calderón, la relación del espectáculo⁶³ y algunos planos, dibujos y representaciones de la época del Coliseo como los realizados por Carlier, Gomar y Bayuca y otros pintores.

Mi objetivo en este capítulo es resumir la segunda sección de la obra de Tardón Botas, y ofrecer algunas aportaciones propias que puedan arrojar luz sobre este aspecto fundamental del hecho teatral.

Como hemos tenido ocasión de señalar el estreno de *Hado y divisa* se realizó en el Coliseo del Buen Retiro en Madrid en conmemoración de la boda de Carlos II y María Luisa de Orléans ante la Corte, algunos embajadores y los propios Reyes, el domingo de Carnaval, día 3 de marzo de 1680. Se repitió los dos días siguientes y se presentó después al pueblo en los corrales veintiún días seguidos⁶⁴.

Como indica Tardón Botas en la introducción a la parte segunda de su tesis, la obra requiere doce mutaciones con diez “teatros” o decorados diferentes. Admira la “pasmosa rapidez” (181) con

61 Nicola Sabbatini (1574 – 1654) fue un arquitecto e ingeniero italiano que tuvo mucha influencia por sus diseños innovadores en los escenarios del teatro del barroco. Inventó una serie de máquinas y aparatos para crear en el escenario efectos visuales reales de perspectiva, de luz, rayos, truenos, fuego, nubes, dioses, etc. Su libro más importante fue el manual titulado *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* y salió a la luz en las primeras décadas del siglo XVII.

62 Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) fue un pintor cordobés de buena familia que tuvo el privilegio en 1688 de ser nombrado pintor del rey. Se le conoce fundamentalmente por la calidad de sus frescos y por su libro *el Museo pictórico y Escala óptica* (1715-1724), donde trata la teoría y práctica del arte de la pintura y donde, en uno de los tratados relata importante información biográfica sobre algunos de los artistas y pintores más renombrados de la época que, gracias a su posición como pintor del rey, había tenido oportunidad de conocer.

63 Se trata de una descripción de su puesta en escena que aparece en los manuscritos con signatura 9.373 y 8.314 (de la Biblioteca Nacional de Madrid y de l'Arsenal de París respectivamente).

64 Cristobal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo I. (Madrid: Fortanet, 1905) 364-365. También Valbuena-Briones en su ensayo “Calderón y las fiestas de Carnaval” indica que esta obra se puso los tres días de Carnestolendas “para celebrar las reales nupcias, y después de la Cuaresma siguió presentándose en los corrales al pueblo hasta obtener 21 representaciones” (168).

que se realizaban los montajes y los cambios escénicos, así como su gran elaboración, todo ello gracias a la gran experiencia de los técnicos que habían montado antes otras obras cortesanas. Explica que la comedia comenzó con el decorado del “Salón Real” para la loa de apertura e inmediatamente cambió a un decorado de “Bosque” para el comienzo de la primera jornada. Dentro del decorado de bosque se presentaron posteriormente en esta jornada un “Mar”, una “Gruta” y un “Río”. En la segunda jornada aparece un escenario “dividido en dos partes” (182) con un bosque y peñascos en primer término y una gruta al fondo que mostraba un “Gabinete Real”. La jornada acaba con la aparición al fondo del volcán Etna vomitando fuego. La tercera jornada consta de cinco mutaciones: “Teatro de Bosque”; “Jardín”; “Teatro de arboledas y Montañas”; de nuevo otro “Jardín”; y una “réplica de la Real Plaza de Palacio” (182).

En el capítulo I de la parte segunda Tardón Botas realiza un estudio de la escenografía de la obra, “paso a paso” (187). Enumera las personas de la loa: la Historia, La Poesía, el Aura, la Azucena, el Clavel, la Fama y el Coro. Aclara que al comienzo de la loa la Historia y la Poesía “tuvieron como espacio escénico el proscenio, con la cortina bajada” (187). Ambas aparecieron a los lados del proscenio mientras se escuchaba dentro el Coro de música repitiendo los tres versos de la canción que ya aparecía escrita en la cortina (*Flechas que tan dulce hieren/ al llegar al corazón,/ flores, que no flechas son*). Las dos figuras repiten también el canto y posteriormente se inicia un diálogo entre ellas, a cuyo término descendió desde la parte superior del teatro una enorme “flor de lis” (188). Aparecieron entonces en escena las tres mujeres que hacían el papel del Aura, la Azucena y el Clavel, la primera en el pie de la flor y las otras dos a sus hombros. Con prodigiosa rapidez y “sin que el público se percatase de ello” (188) el Aura subió a la punta de la flor y la Azucena y el Clavel descendieron a las extremidades de ella. Señala que es el mismo tipo de escenografía de la representación valenciana de 1690 de *La fiera, el rayo y la piedra*, en la cual antes del comienzo de la obra, “de la maquinaria de arriba” (188) se vio bajar un “Águila” y un “León” donde aparecieron montadas las personificaciones de “España” y “Alemania” dentro del espacio escénico del proscenio y con cortina corrida. En este apartado Tardón Botas no explica realmente el mecanismo utilizado para este menester y se limita a decir que “la escenografía recurre aquí a un efecto virtuosista, casi

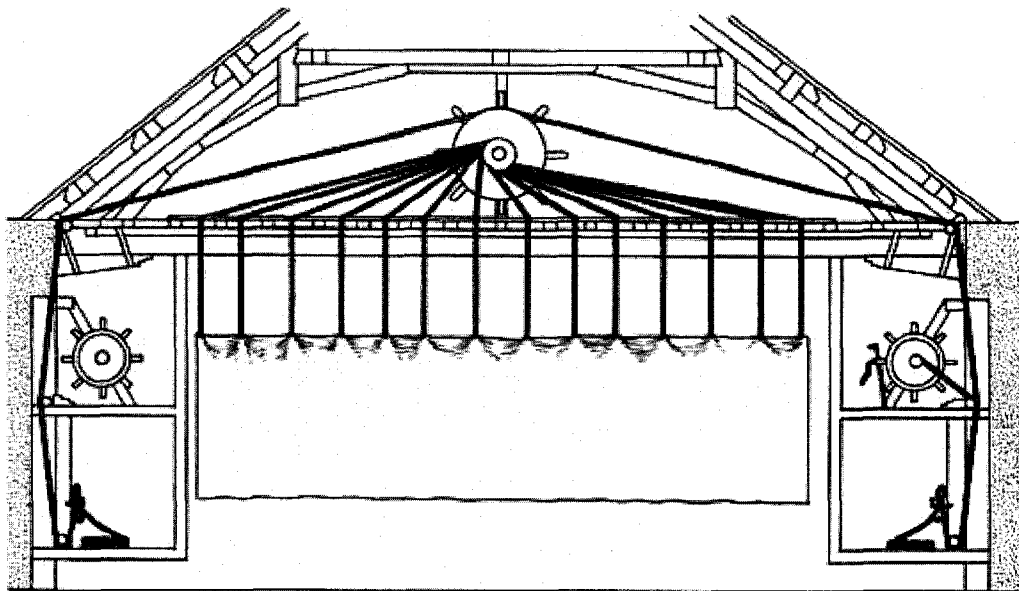
circense, pues la posición de las figuras fue mudada en un abrir y cerrar de ojos” (188). Únicamente aporta la información de que se trata de un “descenso de elementos escenográficos dependientes de la maquinaria de arriba del teatro, que irrumpen en la escena” (189).

Las representaciones del Águila y del León se podrían haber hecho con una viga colgada de cuerdas en la cual se pegaba una silueta recortada en cartón del animal en cuestión, y sobre la que aparecía “montado” el actor que representaba la personificación. El ascenso y descenso se hacían con una tramoya, cuyo mecanismo de operación será explicado después.

Basándose principalmente en los gastos de la comedia, describe a continuación aspectos del vestuario “colorido” (189) de estas personificaciones y el significado simbólico de todas ellas. Después de la intervención de estas figuras, la flor ascendió “por el hueco de lo alto del escenario” (191), arrastrando en su subida la cortina. Ruano explica detalladamente en su artículo “La escenografía del teatro cortesano” que este hueco consiste en un “telar”, esto es, “la parte superior del escenario, de donde bajan o a donde suben los telones, bambalinas y otros elementos móviles del escenario” (RAE). Ruano indica que para las tramoyas de *La gloria de Niquea*, por ejemplo, se tuvieron que “erigir a los lados del tablado, ... , unas columnas y galerías que soportaban un techo con telar, del cual colgarían las tres tramoyas. El telar se extendía, apoyando sus extremos en las galerías y pies derechos, de un lado a otro del tablado, y permanecía oculto a los ojos del público encima del telón...” (144).

Con la desaparición de la cortina⁶⁵ apareció ante todos “El Templo de la Fama”, un palacio cuya “planta ocuparía la de todo el escenario, con bastidores laterales, telón de fondo y bambalinas” (192) y que sería escenario de la Loa.

65 “Subió la flor de lis, arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellón que asistía a un teatro que representaba un Salón Regio de arquitectura corintia,...” (Relación). David Verdú Herrero añade a este respecto en su libro *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de “El Faetonte”* que esta flor de lis sería una gloria que descendería desde el arco de proscenio; por lo tanto, el telón se encontraba un poco más atrasado de lo habitual en el escenario. Los personajes engancharían al telón algún bramante que pendería de la gloria y así en el ascenso de ésta se produciría el esperado efecto.



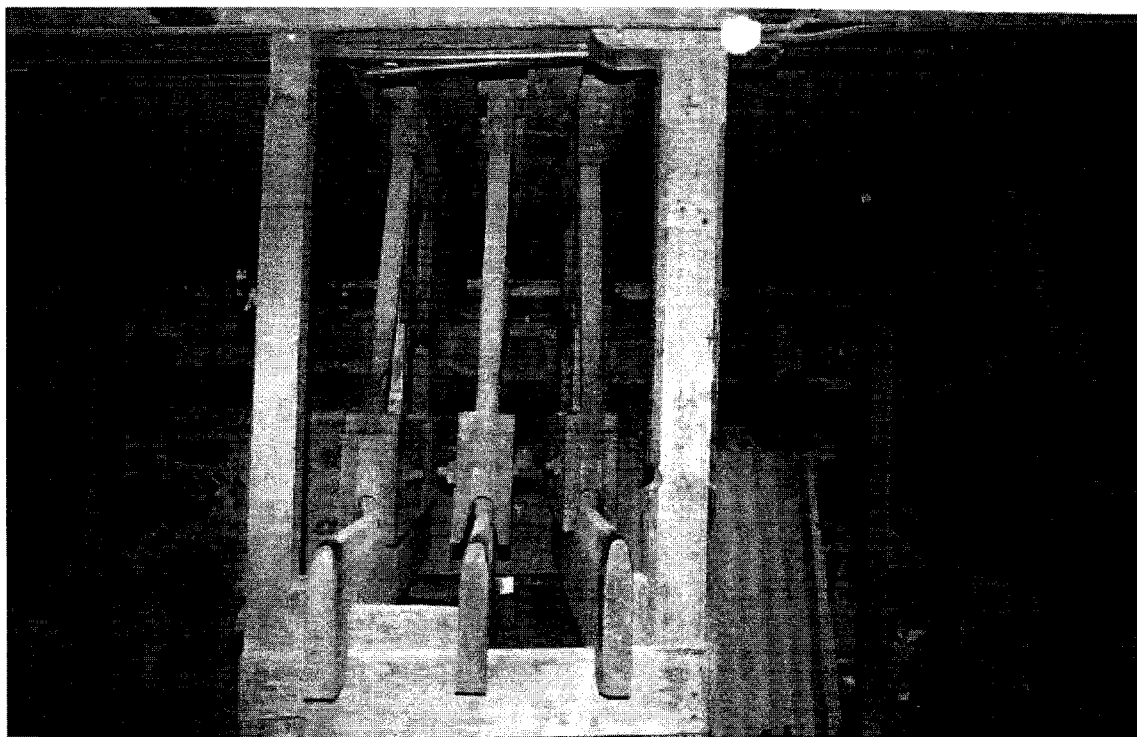
Detalle del mecanismo para subir el telón. Ars Theatrica. Documentación visual.

Universitat de Valencia.

En lo que respecta a los bastidores laterales y telón de fondo hay que añadir en este momento que estarían diseñados de tal modo que “[they would be] slotted into the floor and were operated by hand winches beneath it.” (Brown and Elliot, 206). Ruano está de acuerdo en que este sería posiblemente el modelo utilizado en el Coliseo aunque se sorprende mucho del hecho de que si los cambios eran realizados mecánicamente a través de los cabestrantes de abajo, para las mutaciones de *Hado y divisa* se necesitara tan elevado número de hombres -treinta y seis-: “gente que se ocupó en los bastidores”⁶⁶. En su artículo añade que para que el bastidor se sostuviese derecho y sin doblarse o combarse se necesitaría, aparte del juego de raíles del tablado, otro en el telar que los soportase, pero este segundo juego en el telar impediría el complicado vuelo de las tramoyas. Ruano sugiere que por esta razón se requería el uso de “un sistema de transportines debajo del tablado, los cuales harían innecesario el soporte por arriba” (155). Sobre los transportines engrasados descansarían los

⁶⁶ Norman D. Shergold y John Varey. *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1982, pp. 125-26.

bastidores que habrían sido introducidos por unas ranuras hechas a tal efecto sobre el tablado, de manera similar a como se aprecia en esta fotografía del Teatro Municipal de Iquique⁶⁷, en Chile, que todavía se conserva así:



Para cambiar los bastidores no tenían más que deslizarlos hacia atrás o hacia delante con la ayuda del transportín.

Tardón Botas señala que para crear la sensación de perspectiva y profundidad sobre los bastidores se realizaron dibujos con “su degradación de altura conveniente” (192), a la vez que aparecieron en escena catorce⁶⁸ reyes “naturales” subidos en orbes y ubicados de manera estratégica,

67 El Teatro Municipal de Iquique, construido en 1889 por los hermanos Soler, se caracteriza por su fachada de estilo Neoclásico donde aparecen cuatro figuras representando las cuatro estaciones del año. Está diseñado de forma rectangular y se sitúa en la parte sur de la Plaza Prat de Iquique. Tiene los cimientos de piedra pero la estructura, los pisos, la armadura de su techumbre y las escaleras están hechos totalmente en madera oregón.

68 Estos catorce reyes, como indica J.E. Varey en su ensayo *The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the king* serían “the ancestors of Charles II and María Luisa de Orleáns, whose wedding the play was celebrating” (403).

siete a cada lado. Describe la composición escénica y los detalles de la suntuosa indumentaria de estos reyes. Lo que llama la atención en esta disposición es la presencia en el bastidor del foro, ocupando “el punto medio de la perspectiva escénica” (194), de un trono donde figuraban dos retratos reales. Indica que este tipo de montaje se asemeja a la disposición que Velázquez utilizó en “Las Meninas”, pues se presenta “a los reyes como espectadores de una escena dentro de la cual ven duplicada su imagen” (195). Para el final de la loa se hizo un sorprendente cambio de tramoya al hacer subir los orbes -con los reyes- que se mantenían sobre unas pirámides hacia la parte superior del escenario. Para realizar este movimiento de ascensión se precisaría de una maquinaria “colocada para estos menesteres en el techo del escenario, llamada “pescante” (197). En su glosario de términos hacia el final de la tesis define pescante de la siguiente manera:

Para las operaciones de descenso y ascenso rápido de personajes desde el cielo, su utilizaba la máquina llamada “pescante” o “sacabuche”, ya empleada en el teatro de corral, de una forma rudimentaria (“bofetón”), adquiriendo en el teatro cortesano unos engranajes más sofisticados. El pescante era en esencia, una especie de grúa articulada y giratoria, compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada “deslizador” porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior, en algunas ocasiones, se sujetaban una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia delante del pie derecho, como del deslizador hacia arriba y hacia abajo, se realizaban mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables, accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente

violentos.(Glosario)

Según él se valieron de esta máquina para levantar los orbes donde estaban situados los reyes, que en su ascensión arrastraron a su vez las pirámides y los pedestales sobre los que estaban situados y que hasta ese momento habían estado “escondidos debajo del tablado” (197). Lo que nos resulta extraño es el hecho de que las pirámides y los pedestales tuvieran que encontrarse escondidos debajo del tablado⁶⁹. Tendría más sentido, y hubiese sido más factible desde el punto de vista técnico, que las personas que representaban los catorce reyes se encontrasen de hecho sobre unos orbes, pirámides y pedestales visibles:

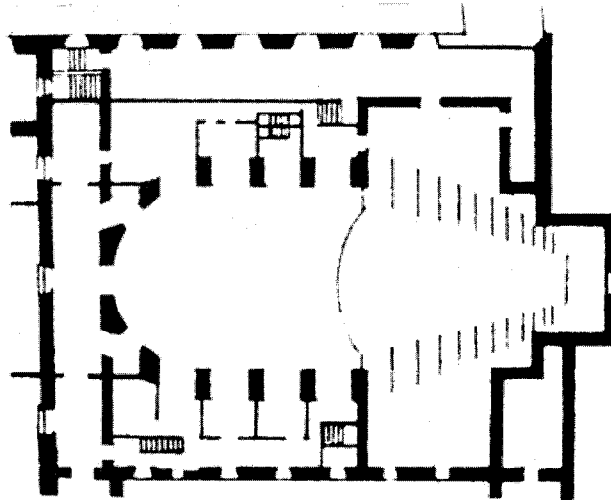
Mientras cantó la música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes se fueron subiendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas abujas o pirámides (figuras propias que dedicó la Antigüedad a los varones insignes) rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos (Relación 111v)

De esta manera, lo único que deberían haber hecho los técnicos es, con la ayuda de una tramoya, levantar esos orbes y consiguientemente los reyes que se encontraban encima.

En el capítulo II de la parte segunda Tardón Botas explica que la Jornada I de la obra comenzó con un decorado de “Bosque”, muy popular tanto en los teatros italianos como en la pintura española del XVII siendo ampliamente utilizado “como telón de fondo de las figuras de sus composiciones” (220). Señala que, según los gastos de la comedia, para hacer el cambio de escenario de Salón Real a Bosque se utilizaron siete pares de bastidores, pintados por Fernández de Laredo, discípulo de Rizi. De nuevo me gustaría apuntar que para hacer el cambio de escenario rápido con los distintos bastidores, se servían de un sistema de raíles dobles que incluso se puede apreciar en el

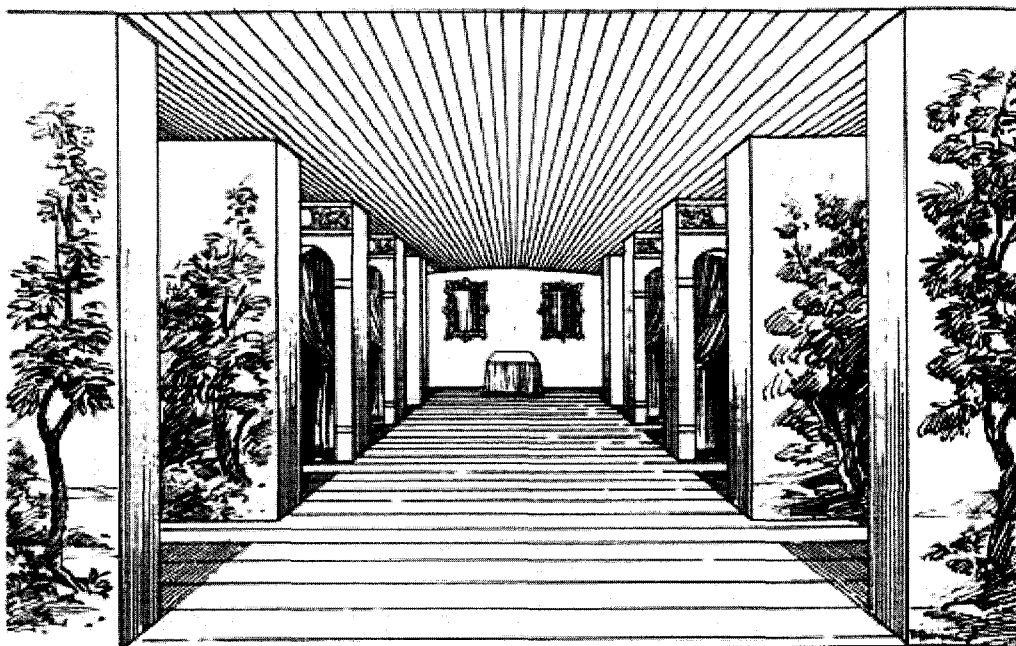
69 Si nos remitimos a los propios dibujos realizados por Tardón Botas en su tesis a modo de ayuda gráfica para la representación de la escenografía, podremos percibir que incluso él representa a los reyes sobre unos orbes y unas pirámides con pedestal sobre el escenario, lo cual se contradice con su propia explicación de que se encontraban bajo el mismo.

plano de Carlier del Coliseo:



Coliseo del Buen Retiro. Plano de 1712 (Carlier)

Indica que el bosque había sido pintado sobre los catorce bastidores reproduciendo imágenes de “troncos, arbustos, vegetación variada y peñas” (223) y que para realizar esta mutación se utilizaron “bambalinas de celaje” (223). La representación del margen del mar se podría haber conseguido con una pintura sobre el telón del foro.



Detalle del decorado en perspectiva del teatro cortesano: reconstrucción de los bastidores laterales y el telón de fondo. Ilustración de Ramón Rodríguez. *Ars Theatrica*. Documentación visual. Universitat de Valencia.

Ruano añade al respecto que en el Coliseo, “es probable que se utilizaran, excepto en contadas ocasiones, bastidores de foro que se desplazaban, como los laterales, sobre raíles” (158). Joseph Caudí, ingeniero responsable de todas las mutaciones, siguió para este diseño del bosque el arquetipo de Serlio⁷⁰.

Tardón Botas señala que uno de los elementos del primer decorado de la comedia fue el de un “peñasco” que “no estaba pintado en los bastidores . . . sino que se trataba de una pieza sólida con forma de monte que se movía por ruedas y cuya máxima altura encajaba con el nivel del primer corredor.” (224). Poseía unas escaleras internas fuera de la vista del público para el uso exclusivo de

⁷⁰ Sebastiano Serlio (1475-1554) fue un arquitecto italiano de estilo manierista que escribió un tratado de arquitectura con ilustraciones pictóricas muy influyente en su época titulado *I sette libri dell'architettura*. Fue traducido a muchas lenguas, entre ellas al español en 1552 en Toledo, y salió a la luz con las mismas ilustraciones de la versión italiana original.

los actores. Sobre este peñasco aparece Leonido al comienzo de la obra montado a caballo simulando un despeño. Este autor menciona otras obras calderonianas donde aparece este emblema y explica su significación. Tardón Botas no muestra evidencia que realmente se trate de un peñasco sólido y tridimensional y esto nos hace pensar que posiblemente se tratase de otro tipo de artilugio. Pudiera tratarse simplemente de una rústica silueta de cartón recortado y pintado simulando un peñasco y detrás del cual aparecería el actor. En los archivos aparece de hecho la relación de los gastos proporcionados por los pintores y uno de ellos hace referencia a los gastos inducidos por la mutación de peñascos (entre otras): “A Juan Fernández de Laredo y compañía, por la pintura de la mutación de la Plaza de Palacio, arco y frontis de palacio y la de peñascos, gruta y marina ...” (132)

En lo que respecta al caballo de Leonido, Tardón Botas nos induce a pensar que se trata de un caballo de verdad: “Al animal le es imposible cabalgar debido al escarpado terreno; sufre una caída y arroja al jinete por semejante precipicio, ...” (224) Creemos sin embargo, que más que un caballo real, que hubiera proporcionado muchos problemas sobre el escenario, debería más bien haber sido una silueta del animal recortada sobre la que aparecería montado el actor. El efecto del despeño se habría conseguido muy claramente a través de una tramoya: “A otro [mozo] que llevó el cubo de la tramoya del caballo”. (Archivos, 116)

El teatro de bosque se cambió por otro de marina, peñascos y gruta. Según Tardón Botas, para hacer una reconstrucción de esta mutación se tendría que dividir el teatro de marina en cuatro partes: “rocas con movimiento de mar; gran peñasco con arroyo incluido, en el foro, pero que vertía sus aguas hasta el primer plano del escenario, formando un río navegable; efecto de barco navegando sobre el río, con naufragio de la nave; y gruta con puertas, imitando la materia rocosa, igualmente en el foro.” (232). Basándose en el tratado de Sabbatini, estudia los métodos utilizados por los escenógrafos para realizar estas tramoyas y de las tres formas que Sabbatini propone para representar el mar opta por la tercera por considerarla más apropiada⁷¹. Consiste en

71 Por tratarse de un máquina sofisticada cuyo modo de operación se presta a confusión, Tardón Botas

servirse de unos cilindros ... , serrados en forma de olas, y que tengan la misma longitud del mar que se pretenda representar. [En] los extremos de los cilindros ... luego se ajustarán ... unas manivelas de hierro pequeñas. Dichos cilindros se han de cubrir de tela, que se pintará azul y negro, dando unos toques plateados a la cima de cada tabla. (232-33)

Los cilindros se ajustarían sobre dos palos que tendrían la medida de la anchura del mar y se dispondrían de manera que pudiesen rotar fácilmente. Para dar la impresión de que el mar se movía, se situarían unos hombres a las manivelas detrás de los bastidores fuera de la vista del público. El girar de las manivelas haría rotar los cilindros y se conseguiría la impresión del movimiento del mar. Como en esta escena aparecieron también unos peñascos, Tardón Botas piensa que entre los cilindros debería existir la distancia adecuada para permitir que de entre ellos pudieran surgir los peñascos por debajo del tablado del escenario. Para conseguir el efecto de un mar encrespado (con olas de gran magnitud) este estudioso sugiere que se colocaría entre los cilindros “una tabla serrada en forma de ola y cubierta de tela, pero en esta ocasión debe estar pintada toda ella de color negro y de plata el reborde.” (235) Estas tablas tendrían por detrás unas varas con que serían sujetadas y manipuladas por un hombre (bajo el escenario) para ejecutar un movimiento de ascenso y descenso. Ruano indicó a su vez que el efecto del arribo en barco de los protagonistas en estas aguas encrespadas se habría conseguido a través de una tramoya: un “barco en que llegan Leonido y Polidoro ..., el cual se movía sobre raíles detrás de las olas del mar y se ocultaba tras las rocas de los bastidores.” (*Escenografía calderoniana*, 332). Entonces lo que tenemos, a modo de olas, son unos cilindros que representarían el movimiento del agua a través de la ayuda de unas manivelas operadas en los laterales por hombres y detrás de los cuales apareció, movido sobre raíles, el barco de los protagonistas.

La representación en este teatro de marina de la gruta que sería a la vez morada y prisión de Marfisa, aparecería “pintada sobre el bastidor del foro, y ... tenía puertas” (242). En la pintura de las

proporciona un par de ilustraciones que, aunque aparecen con buen propósito, realmente no logran plenamente esclarecer la situación.

puertas habría un agujero (para que cupiesen por él las armas de Leonido) y estarían recortadas de modo que pudieran ser abiertas para mostrar el interior de “dos bastidores también recortados ... y representado en ellos las rocas y demás vestigios que harían de ella una funesta cueva” (243).

Hacia el final de la primera jornada aparece en escena el vuelo de la diosa del Averno, Megera, que según este crítico se hizo posible igualmente a través de una “tramoya”. Explica que la palabra tiene su origen en el Norte de España “en donde todavía se utiliza para denominar a la tolva del molino” (245). Señala que a finales del siglo XVI el término adquiere su propio significado y se emplea para “nombrar a la maquinaria teatral utilizada para ejecutar efectos, ya fuesen de levantamiento de actores, descenso, o aparición y desaparición de los mismos” (246). Señala que por la vistosidad de la escena las tramoyas de vuelos “se convirtieron en unas de las predilectas del público de nuestro teatro cortesano y en ellas desplegaron su ingenio los arquitectos e ingenieros...” (247), razón por la cual se utilizaron muy frecuentemente en el escenario del Coliseo. En su artículo *Escenografía calderoniana* Ruano añade, al referirse a las comedias calderonianas, que “el propósito principal de las tramoyas, como el de las apariencias, era despertar la admiración del público, presentándole invenciones que rompían los límites de verosimilitud dramática, generalmente observada por los decorados sinecdóquicos.” (317). Tardón Botas subraya que para “hacernos una idea de cómo debió de ser la tramoya levantada en el escenario del Coliseo para la aparición rápida por el aire, sobre una sierpe de la diosa Megera” (248) simplemente hay que revisar la técnica teatral recomendada por Sabbatini, quien en su tratado ya describía detalladamente el funcionamiento de lo que él denominaba “pescante”:

El tal pescante, nos dice el tratadista, estaba compuesto por una especie de grúa articulada y giratoria, la cual constaba de un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador, porque se deslizaba hacia arriba o hacia abajo a lo largo del pie derecho. El deslizador terminaba en un asiento donde cabalgaban los personajes, a cuya parte inferior se

sujetaba una o varias nubes de cartón recortado y convenientemente coloreado. Tanto el movimiento giratorio y hacia delante del pie derecho, como el del deslizador hacia arriba y hacia abajo, se realizaba mediante un complicado juego de ruedas, engranajes, maromas y cables accionados por un cabestrante. Los cables y maromas se sujetaban a poleas y garruchas pendientes del techo del escenario y a sus extremos se colocaban fuertes contrapesos para evitar giros y movimientos excesivamente violentos. (248)

Leyendo esta cita se puede entender en qué consistía el “pescante” al que hace alusión el tratadista, pero a fin de cuentas no aporta detalle alguno que nos haga entender cómo realmente se consiguió realizar desde el punto de vista de la escenografía el vuelo de Megera en esta escena. Tardón Botas simplemente se contenta con explicar un poco después -e igualmente basándose en Sabbatini- que para este tipo de vuelos se mandaría fabricar de cartón el objeto en cuestión que tuviese que atravesar el escenario volando por los aires, y que lo haría deslizándose “por unos raíles situados a la altura deseada, raíles que debían de apoyarse en las paredes laterales o en andamios de madera contruidos al efecto.” (249). El objeto volador “era accionado por cables que pasando por poleas, eran arrastrados en uno u otro sentido mediante manivelas” (249). Ruano, en su artículo sobre la escenografía cortesana, explica más claramente que el efecto de objetos voladores en el escenario se conseguía gracias a:

La tramoya para vuelos en diagonal u horizontales, la cual requería un juego de raíles embebidos por ambos extremos en las paredes o que estuviesen apoyados en andamios contruidos al efecto. Estas tramoyas eran movidas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuales se suspendía, por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya. Aflojando la cuerda, la tramoya podía bajar y subir en diagonal y trasladarse de un lado del escenario al otro; recogéndola, la tramoya recorría el camino inverso. Permutaciones y combinaciones de poleas, cuerdas y contrapesos permitía

hacer volar la tramoya en cualquier dirección. (160)



Efecto de elevación y desplazamiento lateral de un actor. Biblioteca Imágenes:

Miguel de Cervantes Virtual.

Tardón Botas indica que para las fechas del estreno de esta obra el Coliseo ya contaba con una maquinaria fija apropiada para realizar estos pasos aéreos y según él se llevaban a cabo con suma perfección. Está de acuerdo con Shergold en que existía detrás del bastidor del foro una “galería alta, habilitada para que los actores y actrices tuvieran acceso a las tramoyas aéreas” (250). Para la explicación de esta mutación se fundamenta en Sabbatini y en dibujos escenográficos de Baccio del

Bianco y de Gomar y Bayuca, así como en las propias acotaciones del texto.

En el capítulo III Tardón nos da cuenta de las mutaciones que se realizaron en la segunda jornada. El teatro se transmutó por medio de dos clases de bastidores -los tres pares más cercanos al proskenion con el motivo de un bosque y los tres restantes con el motivo de peñascos-. En la parte de atrás de los bastidores estaría un “teatro de gruta” con una cortina de fondo. En dos ocasiones la cortina reveló el interior de un suntuoso palacio. La primera fue la “apariencia” del gabinete real de Marfisa. En el centro de esa “escena-visión” (301) aparecería un “estrado” sobre el que se situaría Marfisa vestida de lujosas ropas, atendida por sus damas. La segunda ocasión en que la gruta mostró la visión de un palacio fue la “apariencia” del salón regio de Arminda en Tinacria, con diferentes piezas de mobiliario pintadas “en los correspondientes bastidores” (305) y una silla real donde aparecería sentado Aurelio, embajador de Mitilene. Leonido y Polidoro se encontrarían en las dos ocasiones situados fuera de los bastidores de ese gabinete “en el decorado de la rocosa realidad” (306), observando las respectivas escenas. Después de esto se transmutó el teatro en un “bosque enmarañado con el monte Etna en el foro” (308). Tardón Botas indica que el volcán estaría representado “sobre un bastidor recortado a tal efecto con [su] silueta..., cubierto de lienzo por ambas caras, y sobre éstas, se pintaría la topografía del monte...” (309) y señala que posiblemente estuviese escondido en un lateral del escenario hasta que fuese necesaria su aparición, momento en el cual quedaría situado en el foro. Establece que de acuerdo con lo propuesto por Sabbatini, este monte se compondría de varios trozos que, llegado el momento apropiado, se abrirían para dejar salir “hacia la platea la mayoría de sus partes” (310), a modo de explosión volcánica. El humo y chispas que despedía el volcán en tal situación caótica serían realizados gracias a unos hombres, que escondidos detrás de esa máquina, “sostendrían con sus manos unas antorchas terminadas en un bote de latón lleno de pez y de resina pulverizadas, cubierta en su parte superior con una malla repleta de orificios” (311), y que en el momento oportuno harían agitar para que saliesen despedidas por el aire. Para la escenografía del volcán Tardón Botas está siguiendo exactamente las instrucciones del Tratado de Sabbatini y efectivamente, en su favor, hay que señalar que en la relación de gastos de la comedia se hace referencia a algunos de los materiales que estos hombres estarían utilizando: “De

una libra de anime para el humo del monte”(119); “De una libra de resina” (119); “De resina” (120); “De anime” (120). Explica que según Autoridades el anime es una especie de gomorresina que se extrae de un árbol de las Indias y que por sus propiedades aromáticas se parece al incienso y la mirra. Para conseguir el efecto de fuego que el estallido del volcán produciría, este crítico piensa que lo podrían haber hecho, como indicaba Sabbatini, proveyéndose de “tantos trozos de tela vieja y usada como bastidores y del mismo tamaño de los que se pretendan arder, humedeciéndolos con aguardiente ligero y anteponiéndolos a los bastidores. Prendidas estas telas por muy poco espacio de tiempo, se obtendría el correspondiente efecto y para apagar el fuego se tornarían de golpe todos los bastidores” (319).

En la tercera jornada, después de otra mutación de bosque que ya ha sido explicada, de nuevo se mudó el teatro en un “Jardín”: “A Joseph García, pintor, 20.500 reales por haber pintado el teatro de jardín y el del salón y la cortina en que se ajustó con él.” (Shergold y Varey, 132). Para conseguir este efecto, según Tardón Botas, se utilizó todo el escenario completo con todos los pares de bastidores laterales que poseía, más el del fondo. En “los bastidores de esta mutación, se alternó el tema de jardín con el de las estatuas ecuestres de gran tamaño... “(358). Joseph García, pintor encargado de realizar el trabajo de decoración de estos bastidores, también pintó motivos florales con “el colorido y realismo que era característico en nuestra pintura de este tema” (361) a la vez que parterres y fuentes. Se supone que habría una gran fuente situada en el medio de la glorieta de la mutación que pudiera ser “corpórea o quizás para mayor facilidad en el cambio, apareciera pintada y recortada en un bastidor” (365).

Después de esta mutación se dio la del teatro de “arboledas y montañas” para la cual se deduce “que tanto los bastidores del fondo como el del foro aparecerían pintados” (378) con ese motivo. Fue el momento en el que aparecería La Fama montada en una nube, efecto que se consiguió a través de una tramoya. Este crítico señala que esta figura aparecería posiblemente sentada en un trono cuya “parte inferior estaría decorada con nubes recortadas y coloreadas, al igual que el respaldo del asiento” (380). Este trono-nube avanzaría por el aire desde el fondo del escenario hasta terminar

en el medio, posándose “sobre los engranajes de los raíles, que como es sabido poseía el Coliseo, colocados a cierta altura expofeso para estos efectos aéreos y que se apoyaban en sus muros laterales” (380). La Fama se posó sobre un globo donde aparecían las constelaciones y estrellas más conocidas, representadas con el uso de candelas encendidas. Este globo, en tonos azules, tendría movimiento giratorio y produciría efectos de gran luminosidad en su moción. La Fama, pregonera, poseía una gran trompeta hecha de latón⁷².

El decorado final fue el teatro de la “Plaza de Palacio”, donde había un “mirador” con un trono -con dosel y asiento- y que “estaría colocado dando la espalda a la fachada del Palacio, es decir, de cara al espectador” (400), y donde se situaría el rey de Chipre en categoría de árbitro de la batalla. El vulgo se colocaría a los lados del “terrero”, lugar donde se celebraría la batalla, y “a la espalda de estos fingidos espectadores, figurarían los bastidores laterales, donde estarían pintados los corredores de palacio” (402). Allí se enfrentaron los dos armados “caballeros” Marfisa y Leonido, quienes después de su fingida batalla se descubren y así se da por terminada la obra.

En su tesis doctoral, Tardón Botas realiza, en general, una detallada explicación de la escenografía de *Hado y divisa* y en muchas ocasiones aporta valiosa información obtenida de fuentes variadas que ayudan a entender mejor este aspecto fundamental del hecho teatral. En otras ocasiones, sin embargo, sus explicaciones, en lo que respecta a la maquinaria teatral y la ejecución de las mutaciones, son bastante enrevesadas o confusas y por ello pierden efectividad. Otras veces no consigue solucionar ciertos problemas que se plantea y para obtener más información se limita a referirse a sus fuentes en Sabbatini y Acisclo, así como a la propia relación del espectáculo y los dibujos de Baccio del Bianco.

El problema, sin embargo, que puede plantear basarse en los textos de la relación del espectáculo es que, a pesar de que *a priori* proporciona bastante información, por tener como propósito “la admiración del lector mostrando el efecto y ocultando la causa, que es precisamente lo

72 Al latonero, según Shergold y Varey, se le pagaron 1.790 reales “de 200 cajoncillos para luces de aceite, a 5 reales, de aderezar 100, y 50 arandelas para velas a siete, 200 cañones para velas de a libra, 300 para hachetas, una

que se quería conseguir en la representación” (Ruano, “La escenografía del teatro cortesano” 161) se convierte en un recurso no demasiado útil desde el punto de vista de la escenografía, y por ello a veces el crítico se ve en la necesidad de usar esta información de una manera “adivinatoria”. La dificultad que plantea también a su vez el referirse a los dibujos realizados por ejemplo por Baccio del Bianco es que aunque “[they] provide the first detailed drawings of the Coliseo of the Buen Retiro”⁷³ y muestran en un primer plano y con un sentido de perspectiva lo que el espectador ve, no exponen realmente el entretejido de aparatos que existía detrás y que funcionando con precisión matemática era realmente el motor responsable de la ilusión teatral. En general creo que Tardón Botas cae en el error de haber reflejado una escenografía en ocasiones con un alto grado de complejidad. Si acudimos a los archivos de palacio y otras fuentes, no hay prueba fehaciente de creaciones con tal grado de sofisticación, pues incluso los materiales reflejados eran hasta cierto punto rudimentarios y cotidianos. Ni el teatro ni las artes plásticas renacentistas eran tan realistas como podríamos pensar pues se basaban en la ilusión⁷⁴.

A modo de cierre podríamos añadir que Tardón Botas en su trabajo ha realizado una minuciosa labor de investigación que nos aporta particularidades muy interesantes del hecho teatral, pero en nuestra opinión, como ya hemos observado, en ciertos momentos ha caído en la trampa habitual del ser humano de “la propensión a explicar detalladamente cosas que no existen”⁷⁵. De lo que no hay duda, sin embargo, -y a modo de resumen final- es de que esta obra constó con un gran elevado número de mutaciones y diferentes teatros -doce y diez respectivamente, como indica Tardón⁷⁶ - así como numerosas tramoyas. Las mutaciones se organizaron de la manera siguiente: En la loa de apertura se dieron dos cambios “uno realizado con la cortina y otro con la aparición en el

trómpeta para la Fama y embudos para las aguas.” (132)

⁷³ Varey, John E. *Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain*.

⁷⁴ El cuadro *Las hilanderas* de Velázquez, por poner un ejemplo, está jugando con la ilusión y la realidad pues se trata de la ilusión del juego que crean diferentes ámbitos dentro de una misma tela.

⁷⁵ Este sería uno de los principios explicados en el *Diccionario filosófico* de Voltaire publicado en Ámsterdam en 1764.

⁷⁶ Narciso Tardón. pp. 181.

escenario de un "Salón Real" (181). La jornada primera tiene un teatro de "Bosque" y otro donde figuraban un "Peñasco", un "Mar", una "Gruta" y un "Río". La segunda jornada tuvo dos teatros -un "Bosque y peñascos" con una gruta reflejada en el foro y un "Bosque enmarañado" con el volcán Etna en el fondo también- pero contó a su vez con numerosas mutaciones, ya que en el teatro del bosque con peñascos la gruta del fondo se abrió dejando entrever un "Gabinete Real" y un "Palacio" suntuoso en varias ocasiones. La jornada tercera tuvo por su parte cinco mutaciones, esto es, un "Teatro de Bosque", un segundo de "Jardín", un tercero de "Arboledas y Montañas", un cuarto de "Jardín" -de nuevo- y el último de "La Real Plaza de Palacio".

Y en cuanto a las elaboradas tramoyas, de igual manera numerosas, nos encontramos con las siguientes:

1.- (Loa): La de la bajada de una "Flor de lis" donde se encontraban sentadas las actrices que representaban las tres personificaciones (el Aura, la Azucena y el Clavel).

2.- (Loa): La de la "Fama" volando por el aire sentada en un trono de nubes.

3.- (Loa): La de los "Catorce Reyes" subidos en sus pedestales, que ascendieron desde el suelo para desaparecer por la parte superior del escenario.

4.- (Jornada I): La de la aparición de Leonido montado a lomos de un "caballo desbocado" y del cual se cayó.

5.- (Jornada I): La de la aparición en el escenario de unas aguas "en movimiento" en las que se encontraban Leonido y Polidoro a punto de naufragar.

7. (Jornada II): La de la máquina del volcán Etna en erupción y la aparición encima de él de la diosa del averno, Megera, sobre una horrorosa hidra.

8.- (Jornada II): La del descenso de Megera montada en una "sierpe" para arrebatarse a Marfisa y emprender con ella un rápido vuelo.

9.- (Jornada III): La de la “Fama” haciendo sus pregones paseándose por los aires.

En conjunto la Fiesta estuvo integrada por la loa inicial y la comedia *Hado y divisa*, ambas de Calderón, el entremés *La tía y las sobrinas* -entre la primera y segunda jornada- atribuido a Sebastián de Villaviciosa, el entremés de *Las flores* -entre la segunda y tercera jornada- de Alonso de Olmedo -actor principal que hizo el papel de Leonido- y como fin de fiesta el sainete *El Labrador gentilhomme*, una adaptación de Pablo Polope⁷⁷.

⁷⁷ Los datos de la autoría tanto de las piezas menores como de la comedia en sí han sido obtenidos de los archivos de palacio rescatados por Shergold y Varey en *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Támesis, 1982.

5. Polimetría y versificación.

Hado y divisa de Leonido y de Marfisa es una comedia con una variedad de fórmulas estróficas que en un principio aparentan no seguir ningún criterio, pero que poseen indudablemente unas funciones dramáticas específicas. El papel esencial que desempeña la polimetría en la comedia del Siglo de Oro ha sido reconocido por renombrados críticos como Victor Dixon y Vern Williamsen. Según Dixon, es fundamental entender que la comedia “speaks not only in verse but in a rich variety of verse forms” (107). Afirma que ni antes ni después del Siglo de Oro se cultivó el verso con tanto esplendor ni de manera tan excepcional. En la Grecia clásica, por ejemplo,

the different modes of the music which accompanied song and dance in their theatre were agreed by the Greeks to have different emotional and ethical effects on their hearers, and to be more or less suitable to the nature and mood of certain passages . But in the greatest period of the Athenian drama it was the words which were supreme, and these were part of a poetry which in general was intended (like that of Golden-Age Spain) for performance, with a stress on its auditory qualities. (110)

Igual que ocurría en el teatro clásico, en la comedia áurea “particular metres, like the musical modes, were expected to have specific psychological effects” (111). El poeta escogía el metro y lo mudaba “to intensify the expression of emotion, to condition the audience’s experience of emotions, or to evoke emotional associations” (111). Es evidente que el autor acomodaba el verso a los temas que estaba tratando⁷⁸ y no los elegía de forma aleatoria sino con unas funciones claramente establecidas. Lo que Lope de Vega había cultivado en su obra “very consistent[ly] ... selecting the particular verse-form that he felt would most fittingly create or sustain the dominant mood each scene required” (112), fue también ejercitado con destreza por Calderón. Como indica Dixon, se

⁷⁸ Victor Dixon indica que en el *Arte Nuevo* ya se trata el tema del uso del metro con funciones dramáticas y en los vv. 305 y 306 se dice muy claramente del poeta que “acomode los versos con prudencia a los sujetos de que va tratando”.

puede afirmar sin lugar a dudas que el metro

... must have related to the theme, source or setting of the action; the rank, personality or state of mind of the characters; the mood, intensity or tempo of an episode; and that episode's role in the development of the plot: its exposition, elaboration, elucidation or resolution. (113)

Williamsen, por su parte, señala que

The playwrights made use of the basic qualities of poetic form (rhyme, rhythm, and rhetoric) to heighten the dramatic effort of key scenes. They did this by carefully choosing the rhyming words, as those most likely to stand forth with special vigor as the actor spoke the lines, to emphasize the central theme, action, or dramatic intent of the scene in which they fall. (128)

Williamsen opina que el uso de ciertas estrofas en un momento dado serviría como “audible signs leading the audience to understand the nature of what is happening on stage” (130). Dixon apunta por su parte que a pesar de que el *oyente* quizás no entendiese lo que podría ser la compleja mecánica de la versificación, el poeta escogería y utilizaría la forma métrica particular que, según su criterio, sirviese en ese momento para crear el ambiente necesario. Es por ello que esta práctica debe ser considerada sin ningún lugar a dudas como una herramienta muy poderosa en manos de los poetas. Un estudio detallado de las fórmulas métricas de *Hado y divisa* podrá arrojar más luz sobre la utilización de un recurso todavía en ciertos aspectos incomprendido y demostrará que Calderón lo utilizaba siempre ateniéndose a ciertos principios:

Acto	Metro	Versos	Número	Contenido
I	Romance e-a	1- 404	404	Leonido y Polidoro se encuentran huyendo. Se introducen los detalles del por

				qué de la huida. Merlín es apresado e interrogado acerca de la identidad de su amo. Adolfo y Florante se ofrecen a Arminda para apresar a Leonido.
I	Silva	405- 480	76	Leonido y Polidoro naufragan y llegan a la isla de Mitilene, una tierra lóbrega, inhóspita y aterradora. Caminan y descubren una cueva donde arrojan sus armas.
I	Romance i-o (Algunos versos de música intercalados)	481- 1010	530	Comienzan a dar voces para ver si descubren gente. Aparecen Marfisa y su “padre” Argante quien mantiene a ésta cautiva en una cueva. Se encuentran con Mitilene y su grupo de damas y Leonido miente al ser preguntado por su identidad. Llega Aurelio e informa a Mitilene de la muerte de su primo y de la búsqueda internacional que de su asesino, Leonido, está ocurriendo.

I	Redondilla abba	1011- 1145	135	Leonido se queja a Polidoro de su mala suerte y de la imposibilidad de superar sus problemas. Resuelven recuperar sus armas de la gruta y continuar huyendo.
I	Romance e-o (Algunos versos de música intercalados)	1146- 1380	235	Se encuentran con Marfisa en la cueva y ésta les explica el motivo de su cautiverio y sufrimiento. Para acabar con ello los dos hombres se disponen a sacarla de la cueva a la fuerza. Argante, el mago, para evitar la fuga invoca a la diosa Megera y ésta arrebató a Marfisa de los brazos de Leonido.
II	Romance a-a (Canciones intercaladas)	1381- 2172	792	Polidoro y Leonido deciden abrir la boca de la cueva para recuperar sus armas y al hacerlo descubren dentro un palacio suntuoso con Marfisa y Argante. Argante le explica a Marfisa lo que le depara el futuro y por qué la tiene

				cautiva. Entra Leonido y le cuenta a Marfisa la verdad sobre su identidad. Sale y al forcejear de nuevo con la entrada de la cueva se percibe ahora un palacio con Arminda dentro explicándole a Aurelio que entrará en guerra con Mitilene para disputarle el trono del reino que ha quedado vacante con la muerte de Lisidante. Se toca al arma.
II	Redondilla abba	2173- 2382	210	Arminda en su palacio habla con Florante y Adolfo, quienes deciden ayudarla. Le traen a Merlín, criado de Leonido, y le interroga sobre quién es su señor. Al no prestarse a proporcionar información Arminda ordena a un soldado que se haga amigo de él para ver si así Merlín se dispone a hablar.
II	Silva	2383- 2458	76	Llegan a tierra Mitilene, sus damas y soldados y se aprecia el volcán echando humo en la

				distancia. Se disponen a entrar en batalla.
II	Romance e-e	2459- 2788	330	Salen Leonido y Polidoro, de soldados. Al llegar personas se esconden en unos arbustos. Salen Merlín y el soldado, su amigo, quien intenta obtener información. Merlín, huyendo, se esconde en el mismo arbusto y le descubren. Leonido intenta matarlo pero la llegada de Adolfo lo impide. Merlín, sin embargo, no delata a su amo. Arminda y Mitilene se disponen a entrar en guerra pero de repente el volcán estalla. Arminda, rodeada de fuego, es salvada por Leonido.
III	Romance e-a	2789- 3302	514	Salen Merlín y el soldado explicando que va a llegar Casimiro, tío de las dos contrincantes, a hacer de árbitro entre ellas para que no hagan guerra. En un jardín Arminda le explica a Casimiro

				que un soldado desconocido le ha salvado la vida. Arminda se entrevista con el soldado para pedirle que rete en duelo a Leonido, sin saber que de hecho él es el mismo Leonido. El soldado le dice que sí.
III	Redondilla abba (Canciones intercaladas)	3303- 3541	239	Leonido, de nuevo, se queja a su amigo Polidoro de la dificultad de sus problemas y de la imposibilidad de superarlos. Polidoro, para ayudarle, se dispone a hacerse pasar por él para que el duelo se pueda realizar, con el deseo de que antes de que se maten la verdad se descubra y haya un final feliz. Casimiro se encuentra con Mitilene y Arminda para amistarlas de nuevo.
III	Romance e-o í e-o	3542- 4834	1293	Leonido, de soldado, se presenta frente a Arminda, Mitilene y Casimiro y les miente sobre su identidad. Polidoro, antes de presentarse

				en el duelo pretendiendo ser Leonido, es asesinado. Marfisa, testigo de los acontecimientos, se presenta haciéndose pasar por él. Se celebra el duelo y se descubre la identidad de los contrincantes y de este modo el legítimo heredero de Tinacria. La comedia acaba felizmente con el emparejamiento entre Leonido y Arminda, Adolfo y Marfisa, y Florante y Mitilene.

Como se puede apreciar en esta tabla, el ingrediente básico de *Hado y divisa* es el *romance*⁷⁹, el cual es utilizado para aproximadamente un 85 % de su extensión total. El 15% restante lo constituyen la *silva* y la *redondilla*. Williamsen indica que el editor debe prestar especial atención a la estrofa que rompa el patrón general del diseño métrico pues al ser menos utilizada, su rareza indica que el autor la usa con propósitos especiales. En esta obra la *silva* -metro renacentista italiano- es un ejemplo excepcional del uso de ciertas formas métricas con fines dramáticos para crear un *mood* diferente, pues aparece únicamente dos veces -en escasamente setenta y seis versos cada vez- y

79 Según Williamsen, a medida que el siglo XVII fue progresando, la *redondilla* (que había sido utilizada extensivamente por los autores de comedias más tempranas) fue casi enteramente reemplazada por el *romance* como el metro más común para presentar el texto dramático. Diego Marín señala que Calderón “mostró marcada preferencia” (352) por este verso, usándolo casi “el doble del promedio general de la comedia del Siglo de Oro.” (352). El poeta incrementó especialmente el uso de este metro en sus últimas comedias, hecho que según Marín resultaría por tanto en la pérdida de “casi toda su especialización dramática” (353), de ahí que se deba prestar especial atención a las otras

dentro del patrón general de los extensos *romances* en los que viene encasillada, hecho que resalta su presencia.

La primera *silva* (vv. 405-480) aparece en la primera Jornada y describe la violenta escena del naufragio de Leonido y Polidoro y su llegada a las tierras inhóspitas y amenazadoras de la Isla Mitilene. Utilizando versos endecasílabos y heptasílabos de manera alterna -esto es, versos de arte mayor y arte menor a la misma vez- esta fórmula métrica se prestaría muy bien a la creación de un ritmo entrecortado de altos y bajos que podría estar reflejando el vaivén de las olas y del barco en la tormenta⁸⁰ y el estado anímico de los dos personajes principales en esos momentos.

La segunda *silva*, también de corta extensión (vv. 2383-2458), ocurre en uno de los momentos álgidos de la segunda jornada: Mitilene, en su barco, se dispone a atracar en tierra de Tinacria con la intención de luchar en la guerra para reclamar su trono y arrebatárselo a Arminda. La batalla es inminente y unos aclaman fervorosamente a Mitilene; otros a Arminda. El uso alternado de versos heptasílabos y endecasílabos refleja de nuevo en cierto sentido el ir y venir de la escena: la oscilación entre un bando y otro, la inaplazable guerra, el constante movimiento. Tanto la *silva* de la primera jornada como la de la segunda reflejan escenas de gran suspense e intriga que se ven intensificadas con el uso de este verso.

La segunda forma métrica que requiere nuestra atención es la *redondilla*. Diego Marín indica que aparece con menor frecuencia que otras formas métricas -por ejemplo, el *romance*- y aunque se usa preferentemente para “diálogos de tipo conflictivo o tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc.” (355), a veces puede encontrarse también en diálogos más armoniosos. Suele tratarse normalmente, sin embargo, de “diálogos animados e incluso emocionantes” (355). La primera *redondilla* de *Hado y divisa* aparece en la primera jornada con esas mismas características: quedándose solos Leonido y Polidoro, el héroe, triste, recapitulando

formas métricas que aparecen intercaladas dentro de la vasta extensión del *romance*.

80 Para más información de cómo se conseguía realizar el vaivén de las olas, desde el punto de vista de la escenografía, véase en la Introducción el capítulo cuatro dedicado a ello.

acontecimientos e intentando explicar el por qué de sus acciones, se queja intensamente de su mala fortuna a su amigo. La segunda *redondilla* se utiliza también para diálogos cargados de tensión: diálogo entre Arminda y sus dos aliados -Florante y Adolfo- para pedirles que le ayuden en la inminente batalla; diálogo entre Arminda y el gracioso Merlín donde ella le pide que descubra la identidad de su señor; diálogo entre Arminda y uno de sus soldados donde ésta le pide que se haga amigo de Merlín para sacarle la información que necesita; y diálogo entre el soldado y Merlín donde se ofrecen amistad mutua. La última *redondilla* se utiliza cuando Leonido y Polidoro se quedan nuevamente solos y vuelven a recapitular sobre los acontecimientos sucedidos para decidir qué decisiones tomar. Se trata en todos los casos de diálogos animados, emotivos y a veces incluso hasta conflictivos.

Como se había indicado, el ingrediente básico de esta comedia lo constituye el *romance*, forma métrica que se utiliza tanto para el comienzo como para el final de cada una de las jornadas⁸¹. Marín indica que por el hecho de ser utilizado en las obras tardías del siglo XVII de manera exhaustiva, el romance perdió en cierto sentido su especialización dramática⁸² (354). Señala que una particularidad del romance calderoniano es que generalmente varía la asonancia en cada una de las escenas donde aparece, a veces incluso sin repetirse a lo largo de toda la obra. En el caso de *Hado y divisa*, sin embargo, el romance es tan ampliamente utilizado que hay escenas en que la asonancia sí se repite -véase tabla-.

En la Edad Media el romance tradicional había tenido generalmente una sintaxis poco

81 Era costumbre de la época, de hecho, terminar siempre la última jornada en *romance*.

82 Mientras que en comedias más tempranas este metro se solía utilizar para las *relaciones*, en comedias posteriores su uso se hizo mucho más amplio y para situaciones diversas, de ahí que perdiese la específica función dramática que había desempeñado al principio. A pesar de ello es posible establecer, según Marín, de manera general, algunos de sus usos más frecuentes en la comedia áurea. Este metro es normalmente la forma escogida para las *relaciones*: “la *relación* informativa sobre una escena ocurrida fuera de escena, o sobre un suceso clave del argumento dramático, o para dar antecedentes sobre éste, a manera de prólogo” (354). Es también la estrofa elegida para el monólogo grande, “solemne o lírico, en estilo culto, como alocución encomiástica o recriminatoria, salutación galante y consejos morales...” (354). A modo de soliloquio este verso es igualmente utilizado para “exponer el estado de ánimo o móviles del personaje, para lamentos por la pérdida del amor o del honor, o para comentarios sobre la situación dramática.” (354).

enrevesada, lo que contrasta fuertemente con la sintaxis intrincada del *romance* calderoniano en *Hado y divisa*⁸³. Esta forma métrica tradicional, con su rima asonante en los versos pares, hace que este metro se preste a una sintaxis lineal y sin complicaciones, creando con ello un estilo en cierta manera prosístico. La comedia de Calderón es, sin embargo, de carácter sumamente artificial -con estilo enrevesado y sintaxis complicada donde abundan los monólogos, parlamentos y narraciones extensas⁸⁴-, lo que hipotéticamente nos hace pensar que el autor está de alguna forma imitando el estilo de la prosa de cierto tipo de ficción literaria del siglo XVII, cuya temática es parecida a la de *Hado y divisa*. En esta pieza se puede apreciar el uso de un estilo a modo del que se utiliza por ejemplo en obras españolas como “*El Palacio Encantado*”, novela corta que apareció en el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán, autor que según Rogelio Miñana fue “el escritor de novela corta más leído del Siglo de Oro” (8) y que serviría de “inspiración directa a colecciones misceláneas

83 Véase la diferencia que existe en la sintaxis, por ejemplo, entre los siguientes versos de un romance tradicional medieval a la izquierda y un fragmento de la obra *Hado y divisa*, también en romance, a la derecha:

<u>El Prisionero (Romance anónimo)</u> Que por mayo era, por mayo, cuando hace la calor, cuando los trigos encañan y están los campos en flor, cuando canta la calandria y responde el ruiñeñor, cuando los enamorados van a servir al amor; sino yo, triste, cuitado, que vivo en esta prisión; que no sé cuándo es de día ni cuándo las noches son, sino por una avecilla que me canta al albor. Matómela un ballestero; déle Dios mal galardón.	Como corriendo la voz de tanto escándalo, mientras una y otra reparaban las ruinas de la violencia llegó a Chipre la noticia, 2820 donde hoy Casimiro reina - tío de las dos - y viendo cuánto militan opuestas su sangre contra su sangre y contra entrambas el Etna - y que es preciso que a un tiempo, aún más que le alegre, sienta el dolor de la vencida que el gozo de la que venza - a ser árbitro entre ambas 2830 - fiando de su prudencia, su autoridad y sus canas conseguir él componerlas - venir a Tinacria quiso.

84 Teresa Ferrer en *La práctica escena cortesana* se refiere a esto con el término de “espesor verbal” e indica que se trata de una de las características típicas del teatro cortesano.

posteriores” (8). En el *Para todos* Montalbán logró “su expresión más puramente barroca y lograda” (10) gracias entre otros aspectos a su carácter erudito:

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 y 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. (19)

Calderón, queriendo elevar el estilo de la comedia a través del verso -que le daba prestigio- utiliza en *Hado y divisa* un lenguaje artificial que nos recuerda la prosa literaria de carácter afectado y complicado que se denomina en inglés “*eufuística*” -por uno de los personajes de John Lily-⁸⁵; y que, según el diccionario *Merrian-Webster*, consiste en “an elegant Elizabethan literary style marked by excessive use of balance, antithesis, and alliteration and by frequent use of similes drawn from mythology and nature”.

De igual manera que ocurre en “*El Palacio encantado*” en *Hado y divisa* se puede apreciar que los personajes nobles hablan siempre de una manera más *eufuística* que sus criados o que el gracioso -quien, por ejemplo, suele ayudarse de refranes y proverbios para ayudar en sus explicaciones-⁸⁶.

Según Miñana, estas características de artificialidad -junto con el hecho de que estas novelas siguen el modelo de la novela bizantina⁸⁷- son precisamente las que convierten a obras como “*El Palacio encantado*” en verosímiles. Señala que “la credibilidad ... se construye a partir de un

⁸⁵ *Euphues* fue un personaje creado por John Lyly y que apareció en sus obras *Euphues the Anatomy of Wit* (1578-79) y *Euphues and His England* (1579-80).

⁸⁶ Por ejemplo, en palabras de Merlín, vv. 2595-98: *A esto,/ cuando han errado la suerte,/ caerse la casa a cuestras,/ llamar los fulleros suelen*. También vv. 3991-96: *Me güelgo,/ porque la guerra civil /de la rana y del mosquito/ fue sobre si era morir/ en vino mejor que no/ vivir en agua*.

⁸⁷ Para más información sobre los paralelismos que existen entre *Hado y divisa* y la novela bizantina, véase el

entramado bien urdido en torno a un rígido sistema de coherencia y decoro, de ejemplaridad y de posibilidad” (21). Apunta que lo que para el lector de hoy día puede parecer una trama inverosímil y de estilo enrevesado, “debió ser para el lector del XVII una fuente de verosímil creatividad y de permanente admiración” (21). Este es el caso de *Hado y divisa*, obra que desde el punto de vista realista nos puede resultar inverosímil pero que en el contexto en que se representó adquiere coherencia -y de ahí verosimilitud- a través del uso de un lenguaje y estilo afectados y extravagantes⁸⁸.

Otro aspecto importante de la polimetría dramática es la relación que existe entre la estructura de la obra y la elección por parte del autor del número de metros diferentes a utilizar en cada jornada. Las tres jornadas de *Hado y divisa* están divididas, según su versificación, en 11 secuencias dramáticas⁸⁹, cinco en la primera jornada -*romance, silva, romance, redondilla, romance*; en este orden-, cuatro en la segunda -*romance, redondilla, silva, romance*- y tres en la tercera -*romance, redondilla, romance*-. La razón puede radicar en el hecho de que Calderón necesitó un número mayor de secuencias en el primer acto debido a que era ésta la jornada donde se presentaban los diferentes elementos del conflicto, así como los diversos personajes y las distintas tramas argumentales. Según se encauzaba el argumento el poeta fue disminuyendo progresivamente el uso de secuencias hasta llegar a la última jornada, donde utilizando solamente tres, hizo que todos los personajes confluyeran en un mismo lugar para realizar el desenlace final. De esta manera disminuyó progresivamente el número de secuencias en cada acto y aumentó progresivamente el número de versos para cada secuencia atribuyéndole a la secuencia final un número total de casi 1.300 versos.

En conclusión se puede afirmar que en *Hado y divisa* Calderón no sigue un esquema métrico de forma arbitraria sino que claramente utiliza las diferentes estrofas con propósitos dramáticos

capítulo dos de la Introducción.

88 Para más información sobre este tema véase *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la Novela corta*, de Rogelio Miñana.

89 Una secuencia dramática sería, para que nos entendamos, la que coincide con un metro determinado, como lo

definidos. No es siempre fácil determinar estos propósitos ya que los usos de cada metro no son específicos ni invariables. A veces la crítica, en su intención de establecer unos parámetros de estudio de la polimetría del Siglo de Oro, ha pecado de lanzar generalizaciones infundadas que hacen de subsiguientes análisis una tarea incluso más ardua. Esperamos, sin embargo, que este somero análisis ayude a subrayar la importancia radical que la polimetría posee como recurso temático, estilístico y dramático en el teatro áureo.

6. La transmisión textual y los testimonios.

Existen de la comedia *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* cuatro testimonios, tres de ellos en forma manuscrita - ninguno original de Calderón - y un cuarto impreso en la *Verdadera Quinta Parte de Comedias de Vera Tassis* (1682). Los manuscritos con signatura MS 16.743 y MS 9.373 (1680) se encuentran ambos en la Biblioteca Nacional de Madrid y el tercero, con signatura 8.314, procede de la Biblioteca de l'Arsenal de París. Se conservan también a su vez algunas sueltas pero que, por seguir a la versión de Vera Tassis, no han sido cotejadas en este trabajo ya que no aportan datos relevantes desde el punto de vista textual.

El manuscrito **MS 9.373** - testimonio A, para propósitos del Cálculo de Variantes - se conserva completo con todas las piezas menores y posee un gran interés porque contiene una descripción física detallada del evento - redactada por Melchor Fernández de León -, de la representación que se celebró delante de los reyes, que al fin y al cabo es el propósito de la obra y para lo que fue creada por su autor. Este testimonio está organizado de una forma muy singular y no refleja el orden cronológico de las diferentes piezas que se representaron en la gran fiesta de ese día específico, el 3 de marzo de 1680. Se abre directamente con la primera jornada (pp. 88-109)⁹⁰, para pasar a continuación a narrar en nueve páginas (pp. 110-119) la descripción de la comedia (quién fue el autor, el lugar de representación con una detallada descripción física del mismo, enumeración de los asistentes más importantes y su distribución espacial dentro del recinto, los recursos musicales y escenográficos utilizados, etc.). Entre las páginas 113 y 119 se reproduce la Loa de la Historia y la Poesía, así como la representación de las tres mujeres que hacían de Aura, Azucena y Clavel. Al término de la loa comienza de nuevo la relación de la comedia (pp. 119-125), relatando lo que ocurría en el escenario, los cambios de mutación y actores, así como la distribución de los recursos escenográficos, etc. Estas explicaciones aparecen casi en su totalidad, todas juntas, numeradas y en orden sucesivo, correspondiendo al orden normal de los versos a los que se estaban refiriendo. Una

⁹⁰ La numeración de las páginas está realizada, supongo, recientemente y comienza en la número 88. No es de ninguna manera la paginación original.

cantidad mínima, que atañería a la parte final, no aparece aquí sino después de la jornada tercera. Después de las explicaciones aparecen juntas las jornadas segunda (pp. 125-144) y tercera (pp. 145-172), para dejar paso inmediatamente al resto de las anotaciones que faltaban (página 173). En el texto de las jornadas propiamente dichas, en lugares específicos, aparecen unas marcas o cruces muy significativas que indican el lugar determinado donde la acotación o explicación debería aparecer. La parte final del manuscrito corresponde a todas las piezas menores juntas, el “Entremés de la tía” (pp. 174-177), el “Baile de las flores” de Alonso de Olmedo (pp. 178-181) y el “Entremés, baile fin de fiesta, del Labrador Gentilhombre” (pp. 182-185). Este manuscrito se nos presenta en la Biblioteca Nacional dentro de un tomo muy variopinto en el que aparecen otros manuscritos y documentos impresos no relacionados entre sí y que son, en este orden, los siguientes: una demanda legal en forma impresa datada en el año 1696 de Don Diego de Ávila sobre “la paga de los derechos de Alcavala y cientos de los frutos y ganados...”; un Tratado de Botica y Plantas también impreso del año MDCLXIX, de Jerónimo de la Evente Pierola.; otro documento legal impreso, el “memorial ajustado del pleito entre D. Nicolás Pérez Sarrio y Francisco Sánchez Generoso”; algunos manuscritos no relacionados; el manuscrito de *Hado y divisa*; y finalmente el impreso de los “Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de los Santos Reyes de este año de MDCLXXXIV”.

El manuscrito con signatura **MS 16.743** (testimonio **B**) posee menos relevancia textual pues solamente refleja las tres jornadas de rigor, sin ninguna pieza menor, y aparecen en el orden normal de representación. En lo que respecta a la grafía, Valbuena-Briones señala en su artículo “El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*” que este manuscrito tendría letra del siglo XVII, “pequeña y ordenada” (271) y según Paz y Melia podría “tratarse de la copia que hizo Jerónimo de Peñarroja” (271).

El manuscrito de la Biblioteca de l’Arsenal de París, con signatura **8.314** (testimonio **C**), al igual que MS 9.373, también posee el texto completo, esto es, las tres jornadas, la relación de la

comedia y las piezas menores y el fin de fiesta. A diferencia de ese otro testimonio, aquí todos los componentes aparecen en el orden normal en que se representaron el día de la conmemoración. Tiene una cubierta muy elaborada y rica en detalles con un diseño en forma de círculo central y en cada esquina un cuarto de círculo, imitando al principal. Lo primero que aparece en el interior es lo que pudiera ser el *ex-libris* exhibiendo la imagen de un escudo heráldico con la leyenda *i.e Vandesipe A Douay*⁹¹ 1789 en letras muy pequeñas en su parte inferior. Lo más notorio es que en su parte interior el escudo exhibe la imagen de dos árboles y dos águilas colocadas en forma diagonal. También aparece una concha en la parte inferior, una corona en la parte superior, y lo que se identifica como un sombrero de obispo en uno de los laterales. Se podría pensar que esta representación puede ser entonces el blasón del dueño del libro, quizás algún obispo o cardenal⁹². Se inicia este testimonio con la sección que contiene el título, la propia descripción de la comedia y la narración de la Loa de la Historia y la Poesía (pp.2-15)⁹³, con la peculiaridad de que las dos primeras páginas comienzan con frases en letras grandes, mayúsculas y ejecutadas con gran gusto y dedicación a la vez que aparecen con márgenes decorados con elaborados dibujos de representaciones florales a modo de marco. La loa deja paso a continuación a la primera jornada (pp. 15-52) con todas sus anotaciones y explicaciones intercaladas, apareciendo en el lugar exacto que les debía corresponder. Después aparecen, en el orden en que ocurrieron realmente en el día de la representación, el “Entremés de la

91 Douai, o como se la conocía anteriormente, Douay, es una ciudad situada actualmente en una región próxima a Bélgica, en el norte de Francia, que en la Edad Media adquirió gran importancia bajo la corte de Flandes como floreciente centro del mercado textil. En 1477 pasó a manos de los Absburgo y en 1667, dos siglos después, pasó a formar parte de Francia después de ser tomada por las tropas de Louis XIV. Bajo el reinado de Felipe II, mientras la ciudad era todavía parte del imperio de los territorios bajos de la corona española, se fundó en esta ciudad la Universidad de Douay, centro de enseñanza muy importante en su tiempo. Alcanzó renombre como centro de educación para ingleses católicos que escapaban de la persecución del Protestantismo inglés y se le atribuye la condición de lugar principal gracias al cual se logró preservar la religión católica inglesa.

92 Un personaje importante que vivió en esa ciudad en aquella época fue el Cardenal John Lingard (1771-1851), quien ingresó en el colegio inglés de esta universidad como estudiante en 1782 y permaneció allí durante muchos años, después como profesor y consejero. Hacia el final de su vida se convirtió en Cardenal *in petto*. Otro personaje notorio de la época fue el Reverendo John Daniel (1745- 1823), religioso de la universidad y profesor de filosofía (1778), que fue nombrado Presidente de la Institución (1792) por motivos de la revolución francesa, la cual llegó como un gran choque para la vida clerical.

93 El manuscrito posee una paginación independiente del mismo y debe haber sido realizada posteriormente, pero la utilizo aquí con propósitos de organización.

tía” (pp.52-57), la segunda jornada (pp. 57-93), el “Baile de las flores” (pp. 93-97) y la tercera jornada (98-144), para culminar con el fin de fiesta, el “Entremés del Labrador Gentilhombre” (pp. 144-149).

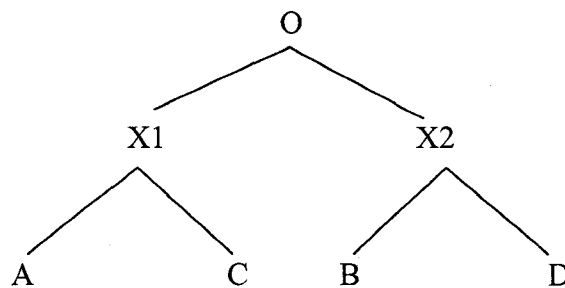
El cuarto testimonio, ya impreso, forma parte de la bien conocida *Verdadera Quinta Parte de Comedias* de Vera Tassis, de Madrid, 1682. Aparece como la primera de las doce comedias que este tomo posee y abarca las páginas de la 1 a la 66. Me gustaría indicar que, como era lo normal, todas las páginas de la izquierda aparecen en el margen superior con el nombre de la comedia y las páginas de la derecha con el nombre de Calderón. Como nota anecdótica, sin embargo, advertir que en la página izquierda con número 86, y dentro de lo que es la comedia siguiente (*Los dos amantes del cielo*), se cometió un error en los momentos de impresión y se aprecia que aparece el nombre de la comedia anterior (*Hado y divisa*), obviamente fuera de lugar.

Existen también en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid algunos documentos (manuscritos e impresos) dignos de mención pero no importantes desde el punto de vista textual por datarse en fechas ya del siglo XVIII.

El cotejo de los cuatro testimonios existentes produce el mayor número de casos (cerca de doscientos) de la siguiente agrupación de variantes: AC;BD, lo que inicialmente nos lleva a pensar que están claramente agrupados en dos familias. Gregg señala que “In practice, however, we seldom have immediate knowledge of a whole family. What we find given is a set of *extant manuscripts* [...] from whose resemblances and differences we are able, by logical or quasi-logical process, to infer the former existence of a number of what may be called inferential manuscripts.” (2) Analizando así los cuatro testimonios que nos han llegado, deducimos que el hecho de que tanto A como C compartan casi al pie de la letra la existencia de la descripción de la comedia (y las versiones B y D, no), indica de nuevo que se trata de dos agrupaciones de testimonios bastante definidas, esto es, A y C por una parte y B y D por otra.

El factor determinante de los distintos casos de omisión de ciertos versos en los diferentes testimonios ha sido el mejor recurso de agrupación de textos a la hora de intentar desarrollar un

estema. El cotejo muestra que existen versos que aparecen en B, C y D que faltan en A; otros versos ausentes en A, B y C aparecen solamente en D; versos que comparten A y C están ausentes en B y D; y finalmente existen versos ausentes solamente en B y que comparten A, C y D. Esta información nos lleva a pensar que aunque sea C el testimonio más completo (por tener menos versos omitidos), no puede ser éste el padre independiente de ninguno de los otros testimonios pues la ausencia de versos en los diferentes testimonios en la relación antes explicada no podría existir. Por ello pensamos que del manuscrito original se derivaron otras dos versiones diferentes (X1 y X2, desaparecidas) y que de éstas dos separadamente se derivaron los dos grupos A y C y B y D respectivamente. Según esto el estema más plausible estaría organizado de la siguiente manera:



El hecho de que algunos versos específicos solamente aparezcan en la versión D (de Vera Tassis) y estén omitidos de manera idéntica en los otros tres testimonios nos induce a pensar que entre el manuscrito original (O) y las dos versiones desaparecidas (X1 y X2), existiría otra versión también desaparecida (Y)⁹⁴ donde se produjeron inicialmente esas omisiones y que habría transmitido a su vez a todos los testimonios posteriores derivados de ella. Vera Tassis, muy acostumbrado a editar y realizar cambios con cierta libertad, dándose cuenta de ciertos errores de versificación, añadió a su manera en el testimonio D los versos faltantes y de ahí que nos encontremos con versos que

⁹⁴ Sería, en términos de Greg, un *inferential manuscript*, esto es “the latest exclusive common ancestor of some group of extant manuscripts.” (2)

solamente aparecen en su versión. Los casos de inclusión de versos por parte de Vera Tassis son sin embargo bastante reducidos. En el caso de los versos 1615 y 1616 (“o ninguno o el mejor/ o la mejor o ninguna”) se trata de una simple repetición de los versos anteriores pertenecientes a una canción que este autor decidió añadir, lo cual no tiene relevancia alguna. Los interesantes son, independientemente entre sí, el verso 2055 (“diciendo en los ecos”) y el 458 (“podrán estar ocultas y guardadas”), cuya ausencia en los otros testimonios se hace claramente identificable a través de la versificación y se entiende por ello que Vera Tassis los decidiera añadir (de su cosecha, tal vez) para llenar su falta. En el caso de los dos versos también añadidos que aparecen (en negrita) en la siguiente estrofa, se puede apreciar que Vera Tassis sin embargo cometió un error pues no son necesarios ya que claramente sobran al no encajar con el metro donde aparecen:

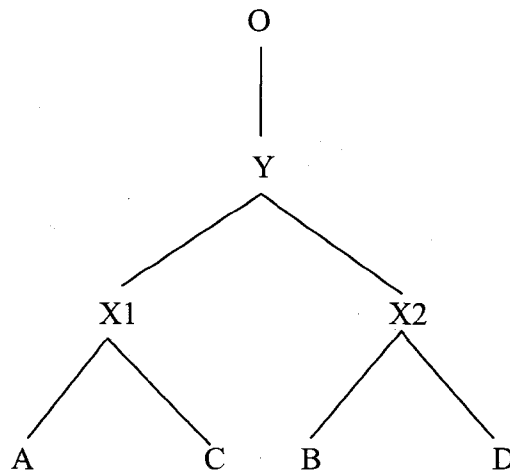
Ya declarada la guerra
 en Mitilene está; ya
 puesta en mi favor está
 en arma toda la tierra;
 en la campaña emplead,
 no en el palacio, la saña;
 que del valor la campaña
 es campo de la verdad.

**Y mostrad en el vencer
 el furor que en los dos arde.**

Florante. Quedad con dios.
Adolfo. Él os guarde.
Arminda. ¿Cómo os vais sin responder?

Adolfo. Como el que va a obedecer,
no es bien que en serviros tarde. (vv. 2185-2196)

Según esta interpretación y a través de un proceso de deducción lógica, el estema final quedaría de la siguiente manera:



Dentro de este estema todas las variantes encontradas y reflejadas dentro del Cotejo de Variantes se explican sin mayor dificultad. Las variantes del tipo A;B;C;D (muy poco numerosas), por ejemplo, se explican pues cualquiera de los editores o copistas individualmente podría haber cometido un error o decidido cambiar algo en cualquiera de los testimonios en su versión final. Ocurren muy pocas veces y son en su mayoría variaciones menores en alguna acotación o en el encabezamiento de las jornadas para designar qué jornada está empezando, así como en la relación de personajes. Cualquiera de las variantes del tipo ABD;C, ABC;D, A;BCD, ACD;B se explican fácilmente debido a los cambios que los editores o copistas realizaron igualmente de manera individual y aleatoria. Las variaciones del tipo AC;BD ocurren muy frecuentemente y son las que indican la presencia de dos familias o grupos independientemente derivados. Si consideramos que existen dos agrupaciones de testimonios más o menos definidas (A y C por una parte, y B y D por otra), son las variaciones del tipo AD;BC o AB;CD que hemos encontrado las únicas que nos plantearían ciertos problemas difíciles de resolver. Sin embargo, observando estas variaciones más detalladamente percibimos que

son definitivamente no significativas, del tipo *aceta; acepta* (v. 386), *acetado; aceptado* (v. 385), *asunto; asumpto* (v. 3709), *frustrada; fustrada* (v. 268), *que pues; pues que* (v. 3389), *remediarlas; remediallas* (v.1711), *En cuanto hallaros; En cuanto a hallaros* (v. 891), etc., que por su falta de relevancia no alteran en absoluto el estema sugerido.

De acuerdo con este estema, como todos los testimonios poseen un grado similar de valor textual y ninguno de ellos posee mayor autoridad sobre los otros, he optado por escoger la versión C como texto-base por tratarse de la versión con menor número de omisiones y de esta manera la más completa. También se trata de uno de los dos testimonios que posee la descripción completa de la fiesta y es el único donde aparece relatada de manera cronológica de acuerdo a como realmente sucedió el día de la representación. También, en un momento que rayaría la superficialidad de lo vano, lo habríamos escogido por su gran vistosidad y el gusto en su elaboración, así como lo legible de su letra y su buena organización.

7. Bibliografía.

Aquí se recogen todas las obras citadas tanto en la Introducción como en las notas explicativas y textuales.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Trans. Guido Walkman. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Ascherl, Rosemary. "The Technology of Chivalry in Reality and Romances." Ed. Howell Chickering and Thomas Seiler. *The study of Chivalry: Resources and Approaches*. Michigan: Kalamazoo, 1988. 263-311.

Becker, Danièle. «Hado y divisa de Carlos Segundo y de María Luisa en la real entrada de la reina y fiestas de 1680». Ed. Miguel A. Garrido Gallardo. *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo celebrado en Madrid 20-25 de junio de 1983*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. 1: 611-25.

Blasco Rodríguez, Carmen. *Restitución proyectual del Palacio del Buen Retiro*. Tesis doctoral. Facultad de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, (1994/1995).

Blue, William R. "Romance elements in Calderón's last plays". *Studies in honor of Everett W. Hesse*. Ed. William McCrary y José Madrigal, 1981.

Boiardo, Matteo Maria. *Orlando Innamorato*. Ed. Charles Stanley Ross. West Lafayette: Parlor Press, 2004.

Brown, Jonathan and J. H. Elliot. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven and London: Yale University Press, 1980.

Cacho Blecua, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Zaragoza: Cupsa Editorial, 1979.

- Calderón de la Barca, Pedro. *Avtos sacramentales, alegoricos y historiales de ... Don Pedro Calderon de la Barca [...] Obras pòsthumas, qve sacala lvz Don Pedro de Pando y Mier [...]* Parte segunda. Madrid: En la imprenta de Manvel Rviz de Mvrga, 1717.
- . *Comedias. Primera parte de comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*. Madrid: Por Ioseph Calderon de la Barca, su hermano. A costa de Gabriel de Leon, 1640. *Teatro Español del Siglo de Oro*. Dir M^a del Carmen Simón Palmer. Junio 2005. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. . <http://teso.chadwyck.co.uk>
- . *Comedias / Vol. VIII / Tercera parte de comedias (Madrid 1664)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XI / Qvarta parte de comedias (Madrid 1674)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XIV / Verdadera qvinta parte de comedias (Madrid 1682)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XV / Sexta parte de comedias (Madrid 1683)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XVI / Séptima parte de comedias (Madrid 1683)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XVII / Octava parte de comedias (Madrid 1684)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *Comedias / Vol. XVIII / Novena parte de comedias (Madrid 1691)*. Facsim. ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Westmead; London: Gregg Int'l; Tamesis 1973.
- . *El castillo de Lindabridis*. Ed. Victoria B. Torres. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987.
- . *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret Greer. Introd. Louise Stein. Kassel: Edition Reichenberger, 1986.

- . *Obras completas*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1969.
- Capellanus, Andreas. *De amore libri tres*. Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, trans. John Jay Parry (New York: Columbia University Press, 1941; Frederick Ungar, 1957; Norton, 1969): 159-162, 241, 285 f.
- Castro, Guillén de. *Segunda parte de las comedias de don Guillen de Castro*. Valencia: Por Miguel Sorolla, 1625. *Teatro Español del Siglo de Oro*. Dir M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2 vols.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Corominas, J. *Diccionario crítico etimológico de la Lengua Castellana*. 4 vols. Berna, 1954.
- Correas, G. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Ed. Louis Combet. Bordeaux, 1967.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- Davies, Reginald Trevor. *Spain in Decline: 1621-1700*. London: Macmillan and Co. Ltd., 1957.
- Deleito y Piñuela, José. *El declinar de la Monarquía española*. Madrid: Espasa Calpe, 1947.
- Díaz Jimeno, Felipe. "Hado y fortuna en la España del siglo XVI", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 43, No. ½. Pullman, WA: (1989), 91-92.
- Díez Borque, José María. "Calderón de la Barca y la novela de caballerías (breve nota)". *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, Liverpool, 2000.

- Dixon, Victor F. "The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the *Comedia* as Verse Drama", *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa and Michael D. McGaha (Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985), 104-25.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Duque de Maura. *Vida y reinado de Carlos II*. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1954.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra. 1993.
- Escudero Baztán, Laura, Ed. *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta*. (Dos comedias hagiográficas). Instituto de estudios tirsianos. Universidad de Navarra. 2004.
- Escudero, Juan Manuel y M. Carmen Pinillos. "El entremés de *La tía*, atribuido a Calderón". *RILCE* 12.2 (1996): 227-48.
- Ferrer Vals, Teresa. "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, 27-37.
- . *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London: Támesis, 1991.
- Fischer, Susan L. "Bequeath to Death Your Numbness, for from Him / Dear Life Redeems You': Calderón, Shakespeare, and Romance." Fothergill-Payne, Louise (ed.); Fothergill-Payne, Peter (ed.). *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*. Lewisburg, PA; London: Bucknell UP; Associated UPs, 1991. 280-301.
- Flores, Primitiva y Esperanza Borrego (ed.). *La cocina en la Antigua Roma*. Madrid: Anaya, 1985.
- Fogelquist, James Donald. *El Amadís y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. 1982.
- Forcione, Alban K. *Cervantes' Christian Romance. A Study of Persiles y Sigismunda*. Princeton,

- New Jersey: Princeton UP, 1972.
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid:(1862) 1968.
- García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Gil-Albarellos, Susana. *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- Góngora y Argote, Luis de. *El Polifemo*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1987.
- Greer, Margaret Rich. "Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca", P.M.L.A. 104(3): 329-339. 1989.
- . *El teatro palaciego en Madrid: 1586 – 1707. Estudios y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España. XXIX*. Madrid: Támesis, 1997.
- . "Introducción al teatro cortesano de Calderón." *Estado actual de los estudios calderonianos*. Ed. Luciano García Lorenzo. Kassel: Reichenberger, 2000. 513-575.
- . *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Greg, W. W. *The Calculus of Variants: an Essay on Textual Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- Hartzenbush, Juan Eugenio. *Biblioteca de autores españoles. Tomo cuarto*. Madrid: Imprenta de la publicidad, 1850.
- Hastings, James. *Dictionary of the Bible*. Ed. by Frederick C. Grant and H. H. Rowley. New York: Charles Scribner's Sons, 1963.
- Heliodoro, de Emesa. *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Real Academia Española, 1954.

- Kamen, Henry. *Spain in the Latter Seventeenth Century: 1665-1700*. London: The Chaucer Press, Ltd., 1980.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven: Yale UP, 1986.
- Kepler. *De cometis and Harmonice mundi*. Ed. M. Caspar. München: Kepler-Kommission, 1940.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1977.
- Lobato, María Luisa. *Teatro cómico breve*. Kassel: Reichenberger, 1989.
- Lull, Ramon. *The Book of the Ordre of Chivalry*. Trans. William Caxton. Ed. Alfred T. P. Byles. London: ETSS, 1926.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool UP, 1993.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Marín, Diego. "Función dramática de la versificación en el teatro del Siglo de Oro." *Estudios sobre Calderón*. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Tomo I. Clásicos Críticos. Madrid: Istmo, 2000. 351-360.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.
- Merriam-Webster Dictionary of English Usage*. Springfield, MA : Merriam-Webster, 1989.
- Miñana-Climent, Rogelio. *Una edición modernizada y anotada de "El Palacio Encantado" (Para todos, 1632), del doctor Juan Pérez de Montalbán*. Universidad de Ottawa: Ottawa, 1996.
- . "La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la Novela corta." *Bulletin of the Cervantes Society of America*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002.
- Molina, Tirso de. *Doce comedias nuevas de [...] Tirso de Molina*. Valencia : En casa de Pedro Patricio Mey, 1631. *Teatro Español del Siglo de Oro*. Dir M^a del Carmen Simón Palmer. Junio 2005. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge.

<http://teso.chadwyck.co.uk>

- . *Parte tercera de las comedias de [...] Tirso de Molina*. Tortosa: En la imprenta de Franciso Martorell [...] A costa de Pedro Escuer, 1634. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- . *Quinta parte de comedias de [...] Tirso de Molina*. Madrid: En la Imprenta Real [...] A costa de Gabriel de León, 1636. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- . *Segvnda parte de las comedias [...] recogidas por sv sobrino don Francisco Lucas de Auila*. Madrid: En la imprenta del Reino [...] A costa de la hermandad de los Mercaderes de Libros desta Corte, 1635. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- Monge, Carlos Francisco. "Las sombras de la duda: (Velázquez y el barroco literario español)". *Atenea (Concepc.)*. [online]. 2003, no.488 p.135-152.
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622003048800007&lng=es&nrm=iso>
- Nada, John. *Carlos the Bewitched. The Last Spanish Hapsburg: 1661-1700*. London: John Dickinson and Co., 1962.
- Neumeister, Sebastian. "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón ('Hado y divisa de Leonido y Marfisa', Loa)." *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermano Wolfenbüttel*, 1975. Ed. Hans Flasche. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1979. 83-91
- . *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*. Trad. Eva Reichenberger y Juan Luis Milán. Kassel: Reichenberger, 2000.

- . *Mythos und Repräsentation*. Munich: Fink Verlag, 1978.
- Nickel, Helmut. "About Arthurian Armings, for War and for Love". *Arthuriana* 5.4 (Winter, 1995): 3-21.
- Osuna, Rafael. "El olvido del *Persiles*". *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968).
- Ovid. *Metamorphoses*, trans. M. M. Innes. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Palomino, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*. Electronic copy. London : printed for Sam. Harding, 1739.
- Parker, A. A. "El monstruo de los jardines y el concepto calderoniano del destino," en *Hacia Calderón*, Cuarto Coloquio Anglogermánico, Wolfenbüttel, 1975 (Berlin: Walter de Gruyter, 1979) pp. 92-101.
- Pedrell, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña: Canuto Berea y Compañía Editores, 1897.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo I. Madrid: Fortanet, 1905.
- Querol Gavaldá, Miquel. "La música en el teatro de Calderón". *Estudios sobre Calderón I*. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Tomo I. Clásicos Críticos. Madrid: Itsmo, 2000. 415-441.
- . *Música barroca española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1988.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid, 1963.
- . *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 1970.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha Reichenberger. *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*. Tomo I. Kassel: Verlag Thiele und Schwarz, 1979.
- Rodríguez Cáceres, Milagros, Ed. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y de sus adversidades*. Barcelona: Octaedro, 2003.

- Rodríguez de Montalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. Ed. Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménech. Barcelona: Planeta, 1991.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Primera parte de las Comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid: Por Maria de Quiñones. A costa de Pedro Coello, 1640. *Teatro Español del Siglo de Oro* Dir M^a del Carmen Simón Palmer. Junio 2005. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. . <http://teso.chadwyck.co.uk>
- Ruano de la Haza, J. M. "Escenografía calderoniana". *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*. Ed. Ignacio Arellano and Blanca Oteiza. (Pamplona: RILCE, 1996), pp. 301-336.
- . ed. *El Purgatorio de San Patricio*. By Pedro Calderón de la Barca. Textual Research and Criticism Series. Liverpool University Press: Liverpool, 1988.
- . *Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana*. Bulletin of the Comediantes. Vol. 35, No. 2 (Winter 1983).
- . "La escenografía del teatro cortesano." *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Castalia, 1998. pp.136-167.
- . "La escenografía del teatro cortesano" *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- . *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sabbatini, Nicola. *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri*. Ed. Elena Povoledo. Roma: Carlo Bestetti, 1953.
- San Agustín, *De la gracia y el libre albedrío*, en *Obras de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971, vol. 3.
- Serlio Bolognese, Sebastiano. "I sette libri dell'Architettura". Venecia, 1.584 (ed. Fac.) . Bologna: Arnaldo Formi Editori, 1978

- Shergold, N. D. y J. E. Varey. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Ltd., 1982.
- Southern, Richard. *The Seven Ages of the Theatre*. Londres: Faber & Faber, 1962.
- Stegmann, Tilbert. *Cervantes' Musterroman "Persiles"*. Tübingen: Hamburg, 1971.
- Stein, Louise K. *Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater, 1598-1690*. 2 vols. Ph.D. Diss. University of Chicago, 1987.
- . *Songs of Mortals, Dialogue of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Sullivan, Henry W. *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Frankfurt: Die Deutsche Bibliothek, 1998.
- Tardón Botas, Narciso, *Reconstrucción escenográfica de la representación de "Hado y divisa de Leonido y Marfisa" de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*. Universidad Complutense de Madrid. Curso 93/94.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Angel. *La novela bizantina española: Apuntes para una revisión del género*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- Titus Lucretius Carus. *De rerum natura*. Ed. William Ellery Leonard. Dutton: EP, 1916.
- Tobar, Luisa. "Elementi magici testuali ed extratestuali in *Hado y divisa de Leonardo y Marfisa*." Caldera, Ermanno (ed.). *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1983. 78-106.
- Valbuena Briones, Ángel. "Calderón y las fiestas de Carnaval". *Bulletin of Comediantes*. 39.2 (1987): 165-174.
- . "El texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid". Tietz, Manfred (ed.). *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón; St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*. Stuttgart: Steiner, 1998. 272-80.

- . "Esos maravillosos, extraños, raros y varios sucesos: ensayo sobre el tratamiento del espacio en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón". Ed. Gilbert Paolini. *La Chispa '97*. New Orleans: Tulane University. (1997). 395-404.
- . *La fiesta palaciega del 3 de marzo de 1680*. Bulletin of Hispanic Studies. Newark: University of Delaware. 77(1): 341-356.
- . "Los libros de caballerías en el teatro de Calderón". *Archivum Calderonianum. Hacia Calderón: Quinto Coloquio Anglogermano*, Oxford 1978. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1982.
- . "Sobre las piezas menores en la fiesta de carnestolendas de 1680". *De la catedral al rascacielos*. Ed. Rafael Corbalán y Gerardo Piña. *Actas de la XVII asamblea General de Aldeeu*. New York: Aldeeu (1998). 271-278.
- . "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, Loa)", in: *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano Wolfenbüttel 1975*, hg. von H. Flasche, K.-H. Körner und H. Mattauch, Berlin / New York 1979, 83-91.
- Varey, John E. "Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain". *La Scenografia barocca*. Ed. Antonio Schnapper. Bologna: Editrice C.L.U. E. B., 1982. 51-63.
- . "The Audience and the Play at Court Spectacles: the Role of the King". Bulletin of Hispanic Studies, LXI (1984).
- Vega Carpio, Lope de. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Dirigidas al excelentissimo señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon [...]* Novena parte Madrid: Por la viuda de Alonso Martin de Balboa., A costa de Alonso Perez, 1617. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- . *Octava parte de sus Comedias. Con Loas, Entremeses, y Bayles. Dirigidas a don Lvys Fernandez de Cordoua, Cardona, y Aragon*. Madrid : Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel

- de Siles mercader de libros, 1617. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- . *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Por la Viuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez, mercader de libros, 1620. *Teatro español del Siglo de Oro*. Dir. M^a del Carmen Simón Palmer. Julio 2004. ProQuest Information and Learning Company, Cambridge. <http://teso.chadwyck.co.uk>
- Verdú Herrero, David. *Reconstrucción de la puesta en escena del estreno de "El Faetonte"*. Alicante: Bimicesa, 2001.
- Virgilio Marón, Publio. *La Eneida*. Madrid: Aguilar, 1997.
- Williamsen, Vern G. "A Commentary on "The Uses of Polymetry" and the Editing of the Multi-Strophic Texts of the Spanish Comedia", *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa and Michael D. McGaha (Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985), 126-45.
- Wilson, E. M. y D. Moir (Ed.) *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro*. Barcelona: Ariel, 1971.
- Wilson, E. M. y Jack Sage. *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón- citas y glosas..* London, Tamesis Books Limited, 1964

8. Criterios de edición.

La presente edición de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* es una edición ecléctica basada en cuatro textos, tres de ellos manuscritos y otro impreso. Los manuscritos con signatura MS 16.743 y MS 9.373 (1680) se encuentran ambos en la Biblioteca Nacional de Madrid y el tercero, con signatura 8.314, procede de la Biblioteca de l' Arsenal de París. La edición impresa utilizada para esta edición es la *Verdadera Quinta Parte de Comedias de Vera Tassis* (1682). De acuerdo a las conclusiones a las que he llegado en lo que respecta a la transmisión textual he de indicar que utilizo como texto base el testimonio C, esto es, el manuscrito con signatura 8.314 procedente de la biblioteca de la capital francesa, pero solamente como andamio a modo de herramienta para reconstruir el “gran edificio” que supone esta espectacular fiesta palaciega. Por tratarse de hecho de un texto creado para una ocasión puntual como lo fue esta fiesta cortesana, el dilema que se me ha planteado al realizar esta edición ha sido efectivamente qué texto sacar a luz, ya que podríamos contar con varias posibilidades. Se podría intentar recrear por ejemplo, el texto original de la comedia que Calderón escribió para esta celebración –el manuscrito original-; o el texto elaborado en imprenta con propósitos comerciales para su distribución y venta – i.e. Vera Tassis y sueltas derivadas-; o quizás el texto que se representó el día 3 de marzo de 1680; o el texto que se copió para mandar a Alemania y cuya intención era proporcionarles a los lectores de esas tierras germanas además del texto recitado de la comedia en sí, la descripción de la espectacularidad del evento al que el público estaba asistiendo. Por tratarse como digo de una ocasión tan especial y de una obra creada con propósitos tan definidos, he optado por recuperar el texto de la fiesta completa que tuvo lugar el día de 3 de marzo de 1680, con todas sus piezas menores y la relación – o descripción-. Mi propósito de estudio no ha sido entonces en absoluto reproducir ninguno de los cuatro testimonios, pues ninguno de ellos tiene mayor autoridad sobre los otros, sino recrear en la medida de lo posible el texto de lo que fue esta espectacular fiesta palaciega en conmemoración al casamiento de los monarcas españoles. Para ello me he tomado la libertad de tomar prestadas lecturas de los diferentes testimonios realizando a la vez también alteraciones cuando hubieran sido necesarias. He de subrayar, sin embargo, que todas las desviaciones del texto base, así como explicación del por qué

de la elección de las diferentes lecturas procedentes de los diferentes testimonios, aparecen siempre indicadas a pie de página a modo de nota textual. El aparato de variantes de los cuatro testimonios aparece, en conjunto, hacia el final de esta edición y a este respecto me gustaría indicar también que solamente he incluido las variantes del texto recitado, esto es, de la comedia propiamente dicha, sin incluir las piezas menores de la fiesta o la descripción -y que solamente aparecen en dos de los testimonios-.

Mi intención al realizar esta edición ha sido crear un texto que se acercase al que Calderón hubiera querido hacer llegar a su público el día de la representación, esto es, el texto que mejor nos ayude a comprender e imaginar con mayor y mejor número de detalles esta Fiesta total. En general, en lo que se refiere a textos escritos, por el hecho de que tanto las grafías como la puntuación en los impresos procedía de los operarios de las casas de impresión -cajistas-, y en los manuscritos estaba totalmente supeditada a los hábitos de cada escritor o copista -por ejemplo, escribiendo una misma palabra varias veces de distinta forma-, se entiende que es una mejor opción modernizar. Por esta razón, al estar este estudio dedicado a un público contemporáneo, para facilitar la comprensión y otorgar un texto limpio y sin trabas, presento mi edición modernizada y con una ortografía, acentuación y puntuación normalizadas, siguiendo las normas de la Real Academia Española.

En lo que se refiere al texto de la Comedia en sí y a la relación, todas las abreviaturas, ligaduras y siglas han sido desarrolladas poniendo las letras añadidas en paréntesis, excepto la letra “q” que automáticamente he convertido en “que”, sin necesidad de ningún paréntesis. Como los nombres de los personajes que intervienen en la comedia a veces aparecen abreviados y a veces no, por enmendar esta falta de consistencia, aparecerán siempre en su forma completa -sin paréntesis- y, para diferenciarlos del texto, en letrasmayúsculas. En el caso de las piezas menores, los nombres de los personajes aparecen en minúsculas, pero también en su forma completa. En el caso de las abreviaturas Nra. Sra., Sr., y Rl., por aparecer con relativa frecuencia, serán reflejadas siempre como Nuestra, Señora, Señor y Real respectivamente, sin necesidad de paréntesis.

En cuanto a las variantes ortográficas, la norma que he aplicado es que si no afecta la

pronunciación moderna de la palabra, no considero necesario dejar constancia de esas variantes. Sigo esta regla para evitar la proliferación de variantes no significativas, ya que no existían en la época reglas ortográficas aceptadas por todos. La ortografía calderoniana es inconsistente incluso dentro de una misma comedia, así que solamente dejo constancia de aquellas variantes que afectan a la pronunciación. Por este motivo, por ejemplo, las letras “x” y “j”, por tener la misma pronunciación, no aparecen como variantes y las transcribo siempre como “j”. Grafías del tipo “ph” y “ch” -en palabras como *esphera* o *monarcha*, respectivamente- son reflejadas siempre con la ortografía moderna, esto es, *esfera* y *monarca*.

No he reconocido tampoco las variantes entre las palabras *arbitrio* y *árbitro* en los diferentes testimonios porque me he dado cuenta de que en los manuscritos fotocopiados es muy difícil a veces encontrar el punto de la *i* que indicaría la presencia de esta vocal y que a su vez diferenciaría las dos palabras, así que por esta razón esta variación no la he tomado en consideración. Variantes del tipo *esto-eso*, *este-ese*, *esta-esa*, *estos-esos* y *estas-esas* tampoco han sido reconocidas porque en su versión manuscrita plantean a veces problemas para su diferenciación.

En lo que respecta a la comedia propiamente dicha, he regularizado la colocación de los versos siguiendo su forma métrica correcta y al mismo tiempo los he numerado de cinco en cinco. Para diferenciar entre los distintos tipos de estrofa he dejado un espacio extra entre ellas. Para que se distingan también, los versos cantados y las acotaciones aparecen en cursiva y los apartes quedan expresados entre paréntesis. Y para que no haya confusión con estos últimos, las palabras que aparecen dentro de los versos como información, digamos, parentética, aparecerán entre guiones. Las comillas encierran los diálogos narrados por un personaje o la presencia de un refrán, proverbio o frase hecha.

La ocurrencia de un asterisco al comienzo de un verso indica que el verso contiene conceptos que han sido elaborados más ampliamente a modo de nota explicativa. En lo que se refiere a éstas, he intentado como norma general ser moderado, pero a veces debido a la dificultad sintáctica y temática que han presentado ciertos pasajes, me he visto en la obligación de realizar comentarios bastante

meticulosos, incluso a veces con la necesidad de proporcionar *lugares paralelos* de otras obras de la época del mismo u otros autores. Como soy consciente de que estas notas han crecido en ocasiones más de lo deseado, - hasta llegar a convertirse incluso en fastidiosos relatos-, he optado por no situarlas a pie de página para que no interfieran o eclipsen el texto original y aparecen por consiguiente al final. Las notas textuales, que explican las desviaciones del texto base que he incorporado en mi estudio, aparecerán sin embargo a pie de página y su ocurrencia en el texto se marca con el símbolo ♣ a la derecha del verso. El aparato de variantes entre todos los testimonios estudiados aparece, al igual que las notas explicativas, hacia el final y se refiere al texto de la comedia en sí, sin tomar en consideración la relación o las piezas menores. Las variantes que ocurren entre estas últimas se reflejan a pie de página a modo de nota explicativa en su momento de aparición.

En mi edición he reflejado el texto completo de la Fiesta - el cual se compone de la descripción, las piezas menores intercaladas, el fin de fiesta y las tres jornadas de la comedia propiamente dichas -, siempre manteniendo el orden cronológico en el que los acontecimientos se sucedieron en el Coliseo del Buen Retiro el día de la representación el 3 de marzo de 1680.

TEXTO DE LA FIESTA

Descripción de la comedia intitulada Hado y Divisa de Leonido y de Marfisa que se hizo a sus Majestades Don Carlos II y Doña María Luisa en el Coliseo del Buen Retiro el día tres de marzo del año de mil seiscientos y ochenta.

Entre los festejos que mandó prevenir la ansiosa fineza de su Majestad para su esposa fue el de una Comedia vestida del mayor aparato de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar, dejando atrás otras que en diferentes ocasiones se han hecho, y que como el motivo para que se prevenía era el más feliz de nuestro siglo, fuese también el más lucido el desempeño.

Escribióla Don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago y Capellán de honor de su Majestad.

Ejecutose en el sitio del Retiro, pues sobre ser Casa Real sumptuosa y amena, y tan cerca de la Corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversión, tiene dentro de sí un Coliseo fabricado para semejantes fiestas, dispuesto de suerte que, cuando el cariño del rey a sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos después de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de los cancelles del monarca.

Es el Coliseo de forma aovada, que es la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones; y aunque enfrente del teatro, en su primer término, vuela uno que llena el semicírculo del óvalo quedando en forma de media luna - al cual se entra por el cuarto de su Majestad -, no ve en él las fiestas, por que por gozar del punto igual de la perspectiva se forma abajo un sitial levantado una vara del suelo. Éste se cubrió de riquísimas alfombras que felices lograron mantener un camón de brocado encarnado, fundadas sus puertas en doradas molduras cuyos cuatro lados terminábanla milleteros de oro, prosiguiendo la techumbre con disminución de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellissimo florón de oro. Estaba cubierta esta luciente esfera de una brillante nube que con razón se puede llamar así a vista de la luz que había de tener dentro.

Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras a cuya rica variedad asistía gran número de luces repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes que, envidioso, el sol trocara por estas luces sus rayos.

La techumbre del Coliseo estaba pintada de una perfecta perspectiva que representaba una media naranja rodeada de corredores y servía de dosel a un escudo en que estaban fielmente unidas las Armas de las dos Coronas rodeadas de las insignias de los reinos y festones de flores y cupidos, obra de Don Dionisio Mantuano, insigne pintor de este siglo.

De la techumbre pendían dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartían en desiguales líneas gran copia de luces tejidas de suerte que se podía dudar cuál era la antorcha que brillaba o cuál el oro que ardía.

Manteníase el frontis del teatro sobre cuatro columnas altísimas de orden compuesta cuya robustez ayudaba la imitación de su materia que era jaspe verde salpicado de diferentes colores; tenían sus basas cornisas y capiteles entretallados de variedad de hojas en cuyo follaje se consideraban raros primores del artificio debidos a máquina tan augusta. Entre columna y columna había a cada lado un nicho que colocaba una estatua de Palas y otra de Minerva de elegante forma, a cuya valentía ayudaba el resplandor del oro de que se componía. Sobre estas columnas cargaba el arquitrabe friso y cornisa, y dando la vuelta a ella de un extremo en otro en porción de círculo, guarnecía un medallón que servía de clave. En él se miraba de relieve el augustísimo blasón de España, un león coronado descansando sobre un orbe al cual asistía una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religión y el poder. Pendía de su cuello el toisón insignia de nuestros monarcas, todo esto de brillantísimo oro uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor. Tremolaba por cima de su cabeza esta letra latina:

Ad nullius pavet occursum ⁹⁵

Estaba guarnecido el medallón de una guirnalda de laurel en campo de oro a la cual seguía un

⁹⁵ En español significa "a ningún adversario teme".

orla de niños en diferentes movimientos, teniéndose por entre la guirnalda del laurel y la orla de los muchachos una cartela en que de crecidas letras de oro estaban los nombres de nuestros reyes.

En los dos extremos perpendiculares a las columnas estaban dos estatuas de más que el natural que significaban las famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad.

En la cortina que cubría el teatro parece que se cifraron todos los abriles y las primaveras que han gozado los siglos vertiendo en ella sus flores y sus matices. Orlábase de unas bellísimas guirnalda que enlazadas una en otra hacían una hermosa cadena de vistosos eslabones, imitadas tan al tino las rosas que las componían, que casi se percibió su fragancia, por que no le pareció al olfato que cumplía con tal prodigio si no siguiese al engaño de la vista. Pendían a trechos de los eslabones unos muchachos que ansiosos se abrazaban de ellos temiendo - y con razón - no se los arrebatasen.

Seguíase a ésta, otra guirnalda de cupidillos que colocados en diferentes movimientos se fijaban todos a una propia acción que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos un cetro por flecha en cuya extremidad había una letra de oro en cada escudo, de suerte que juntas unían este sagrado mote:

Vulnerasti cor meum ⁹⁶

... de suerte que la primer orla de la cadena de flores mantenía la guirnalda de los cupidillos, y ésta al círculo de las letras, y las tres servían de engaste a un corazón ardiente que estaba en medio al cual se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que avisa abajo que decía así:

Flechas que tan dulces hieren

al llegar al corazón,

flores, que no flechas, son.

⁹⁶ En español significa "me embelesaste el corazón".

Ésta era la forma y disposición en que estaba el Coliseo y llegada la hora de la comedia empezó el número de los instrumentos a imitar aquella sonora salva que en dulce murmurio de la aurora hace a la brillante venida del sol. Poblóse de suave armonía la esfera y empezó a salir tanta copia de resplandor que entre el alborozo, la suspensión y el respeto, fue milagro del cariño que acertase la vista con tan soberanos objetos.

Salieron las tres Majestades, y después de aquel cariñoso y galán rendimiento tomó el Rey Nuestro Señor el lugar, a quien se le siguió la Reina Nuestra Señora y a ésta la Majestad de la Reina madre, quedando tan unidas en los lugares como lo están en los corazones.

Al lado de el Rey Nuestro Señor, en la propia tarima, había un taburete en que se sentó el Condestable de Castilla y de León, mayordomo mayor de su Majestad, y al otro lado, en el mismo género de asientos, el Marqués de Astorga y el Marqués de Manzera, mayordomos mayores de la Reina Nuestra Señora y Reina madre, delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus Majestades, la Duquesa de Terranova y la Marquesa de Balduesa.

Abajo tiraban dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras, en que se vio el prodigio de hallarse los astros desprendidos a nuestra esfera, pues a entrambos lados se miraban las damas de la Reina Nuestra Señora y de la Reina madre tan bellas que intentar copiarlas sería aún más delito que atenderlas, siendo este tanto que sólo las acierta a mirar la veneración y el respeto. Todos los señores estaban realzando su grandeza con el primor de su rendimiento asistiendo como luces a la vista del sol de quien la reciben. Los títulos caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les toca aumentando con la multitud la decencia.

En los balcones de arriba estaban los embajadores que tienen lugar en las funciones públicas en los sitios que les pertenecen.

Las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la casa real redujeron a tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas que en un punto se halló el Coliseo sin más voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia. Diose principio a la Loa, saliendo, sin correr la cortina, por una parte la Historia y por otra la Poesía, de damas, escuchando la música que cantó

dentro los tres versos de la cortina y repitiéndola como entre sí.

*Dentro Música Flechas que tan dulces hieren
al llegar al corazón,
flores, que no flechas, son.*

*Repiten las dos Flechas que tan dulces hieren
al llegar al corazón,
flores, que no flechas, son.*

*Historia Oh, tú, hermosa maravilla
de las selvas del Parnaso⁹⁷...*

*Poesía De las cumbres del Olimpo⁹⁸,
oh, tú, divino milagro...*

*Historia ...¿sabrasme decir qué ecos
tan sonoramente varios
son los que se oyen?*

*Poesía ...¿sabrasmedecir qué acentos blandos
son los que se escuchan?*

*Historia No,
que has[ta] ahora no han llegado
a tomar la razón de ellos*

⁹⁷ *Parnaso*: el monte Parnaso se encuentra situado en Grecia y se alza sobre la población de Delfos. En la mitología griega se consideraba esta montaña como el lugar donde residían los poetas.

⁹⁸ *Olimpo*: el Olimpo se trata de otra montaña griega que la mitología griega consideraba como el lugar

	<i>mis doctos anales sabios.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Ni mis numerosos ridmos.</i>
<i>Historia</i>	<i>Historia y Poesía ignoramos</i>
	<i>tan recién nacido asumpto.</i>
	<i>Adelantemos el paso</i>
	<i>hacia donde el Aura suena</i>
	<i>y de la duda salgamos</i>
	<i>de cómo pueden las flechas</i>
	<i>ser flores, diciendo el canto</i>
	<i>en su métrica canción,</i>
	<i>según sus ecos refieren...</i>
<i>Las dos y</i>	
<i>Música</i>	<i>Flechas que tan dulces hieren,</i>
	<i>al llegar al corazón,</i>
	<i>flores, que no flechas, son.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Y pues hemos de seguir</i>
	<i>el boreal norte, buscando</i>
	<i>dónde sus cláusulas suenan,</i>
	<i>demos voces por si acaso</i>
	<i>antes de vernos nos oyen.</i>

Historia *Dices bien. ¡Hola! ¡Aho!*⁹⁹

Poesía *¡Hola! ¡Aho!*

Ecos de música *¡Hola! ¡Aho!*

Poesía *¡Ah de la dulce armonía!*

Música *¿Quién nos busca?*

Poesía *La Poesía.*

Historia *¡Ah de esa aparente gloria!*

Música *¿Quién nos invoca?*

Historia *La Historia,*
 que vida de la memoria...

Poesía *... que alma de la fantasía...*

Historia *... de una y otra monarquía...*

Poesía *... hacen la fama notoria...*

Las dos *... pues lo que cuenta la Historia,*
 lo celebra la Poesía.

Música *¿Quién las guía?*

Poesía *El deseo...*

Historia *La razón.*

Poesía *... de no saber qué ocasión...*

99 Tanto en le testimonio A como en el C se puede leer la palabra *han* o *hau*. Eugenio Hartzenbusch en *La Biblioteca de Autores Españoles* lo transcribe por *Aho*, una interjección que se utiliza para llamar la atención de alguien, así que por no tener otra mejor opción, me quedo con la suya.

*Las dos. ... siendo en lícitos amores,
unas flechas y otras flores,
flores y no flechas son.*

Aquí bajó por medio de la cortina una flor de lis cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella; era de perfectísima hechura, a quien realzaba el oro y los matices de que estaba salpicada a proporcionados trechos. Aparecieron tres mujeres que representaban el Aura, la Azucena y el Clavel, sentadas el Aura en el pie de la flor y las dos en los hombros de ella. Llegó abajo, a cuyo tiempo, con movimiento igual e imperceptible, la que estaba en el pie subió a la punta y las que estaban en los brazos ocuparon la extremidad en que estaba la primera, cuyo tr[u]eque se ejecutó con tal primor que se halló la atención con la novedad sin conocer el camino de ella, haciéndose mientras cantó el Aura:

*Cantado Aura Pues por que no se dude
que el aura inspira en vano
de flechas y de flores
reales epitalamios¹⁰⁰,
sabed que el himineo
de más heroico lazo,
del más felice nudo,
asumpto es de su canto,
por quien amor, quitada
la cuerda de su arco,
le ha transformado en iris*

100 *epitalamio*: composición poética del género lírico, en celebración de una boda. RAE

*que al aire tremolando,
hieroglífico sea
que signifique en rasgos
de iluminados visos
amante yugo, dando
en bello maridaje
de lo rojo y de lo blanco,
la púrpura el clavel
y la azucena el campo;
y es por que no se dude
que el aura inspira en vano
de flechas y flores
reales epitalamios.*

*Historia Aunque el disfraz he entendido
de asumpto tan soberano...*

*Poesía Aunque de tan alto empleo
yo la metáfora alcanzo...*

*Historia ...con todo, para escribirle,
como quien tiene a su cargo,
siendo la Historia, la edad
del jaspe, el bronce y el mármol...*

<i>Poesía</i>	<i>... con todo, como Poesía, liberal don de los astros, que también a cargo tiene el resto de los aplausos...</i>
<i>Historia</i>	<i>... que hables más claro te ruego.</i>
<i>Poesía</i>	<i>... te pido que hables más claro.</i>
<i>Aura</i>	<i>Eso, Clavel y Azucena lo harán, pues les toca a entrambos.</i>
<i>Clavel</i>	<i>El Clavel, de las flores Rey coronado, ya lo ha dicho en las bellas señas de Carlos.</i>
<i>Azucena</i>	<i>La Azucena, de flores Reina divina, ya lo ha dicho en las señas de María Luisa.</i>
<i>Clavel</i>	<i>Pero como el respecto temió nombrarle, en el real Clavel quiso significalle.</i>
<i>Azucena</i>	<i>Pero como el respecto</i>

*no osó mirarla,
quiso que lo dijera
la lis de Francia.*

*Las dos Mas, ah, Historia y Poesía,
¡cómo negarse!
Puede que una lo cuente
y otra lo cante.*

Representan.

*Azucena Y por que veáis que no
lisonjera los ensalzo...*

*Clavel Y por que no presumáis
que afectada los aplaudo...*

*Azucena ...pues al templo de la Fama
habéis hoy juntas llegado...*

*Clavel ... llamad, entrad y en los ricos
salones de su palacio
veréis en orbes de mundos
sobre piras de alabastro
cómo en las vivas estatuas,
desaparecidos retratos,
conserva la fama héroes*

de quien participan ambos.

Cantan.

Historia y Poesía ¡Ah del templo de la fama!

Dentro la Fama ¿Quién me llama?

*Las dos Quien de tus favores fia
que, para eterna memoria
de los triunfos de este día,
lo que contare la Historia
lo celebre la Poesía.*

Subió la Flor de Lis arrugando tras sí la cortina con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de un pabellón que asistía a un teatro que representaba un salón regio de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro que, asistido de todo el caudal de las luces, deslumbró la atención que le aguardaba.

Desde su primer término hasta el último había catorce reyes, siete a cada lado; los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas. Cargaban sobre unos orbes teniendo cada uno por respaldo un pabellón en que se unía la púrpura y el oro.

En la frente del salón, ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un sumptuoso dosel debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimos Monarcas imitados tan al vivo, que como estaban frente de sus originales pareció ser un espejo en que trasladaban sus peregrinas perfecciones; y el ansia que desea verlos en todas partes, quisiera hallar más repetidas sus copias.

En la parte superior del teatro estaba en el aire la fama, sentada en un trono de nubes con su trompa y demás insignias, y con las matizadas plumas de sus alas parecía que inflamaba los asuntos de los héroes a quien asistía.

Canta Fama *Peregrinas beldades,*
 que en divinos y humanos
 fueros, tal vez fatigas
 sois y tal vez descansos,¹⁰¹
 si al templo de la fama
 venís peregrinando
 a efecto de observar
 los héroes que en él guardo,
 para que una en eternos
 anales, y otra en claros
 panegíricos, muestren
 al orbe que sus lauros,
 en real joven en real
 esposa, el heredado
 esplendor tira a un punto
 las líneas de los años;
 a buen tiempo venís,
 pues es al que me hallo
 al mismo efecto en este

101 *fueros, tal vez fatigas / sois y tal vez descansos*: en la versión C estos dos versos aparecen de la siguiente manera: *fueron tal vez fatigas / y sois tal vez descansos*, lo que se trata de un error obvio. Por eso adopto la lectura de la versión del testimonio A.

salón en que hoy descanso.

Dígalo ser ilustre

capítulo su espacio

de aquel dorado siglo,

dignamente dorado,

de otras felices bodas

de quien se propagaron

en Francia los Borbones

y en España los Austros.

Representa

Y por que lo veáis mejor

¿quién es ese?

Historia

Éste es Fernando

tercero.

Poesía

Y éste, Luis.

Fama

Mirad, siendo¹⁰² reyes santos

se fundan¹⁰³ sus monarquías,¹⁰⁴

si están bien asegurados

de cristianísimos reyes

y católicos entrambos.

102 El testimonio C tiene *siendos* lo cual se trata de un error.

103 El testimonio C tiene *funda*.

104 *se fundan sus monarquías*: este verso parece no tener sentido en el contexto. Hartzenbush lo soluciona

<i>Historia</i>	<i>Roberto primero es éste.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Éste, Don Alfonso el Sabio.</i>
<i>Historia</i>	<i>Ludovico de Borbón</i> <i>se sigue.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Por eso paso</i> <i>yo algunos reyes, atenta</i> <i>a igualar Borbones y Austros.</i>
<i>Historia</i>	<i>Lo mismo haré yo por que</i> <i>en nada los excedamos.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Éste del Austria el primero</i> <i>Filipo es, a quien llamaron</i> <i>el Hermoso.</i>
<i>Historia</i>	<i>Aquí, el segundo</i> <i>en la lignea de este bando,</i> <i>Ludovico de Borbón.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Y en estotra, el quinto Carlos.</i>
<i>Historia</i>	<i>De Borbón, primer Francisco.</i>
<i>Poesía</i>	<i>Nombrado el Prudente, hallo</i> <i>aquí el segundo Filipo.</i>
<i>Historia</i>	<i>Y yo aquí al Enrique cuarto.</i>

Poesía

*Éste, Filipo tercero,
el Piadoso es.*

Historia

*Y éste, el Magno
Ludovico trece.*

Poesía

*Y éste,
el grande Filipo cuarto,
de la fe escudo y defensa,
y de quien de[s]ciende Carlos
segundo, heredero suyo,
por renombre el Deseado.*

Historia

*El Duque de Orliens se sigue
del cristianísimo hermano,
padre de la mejor flor
que el terreno castellano
ha visto y la que hoy ilustra
nuestros españoles campos.*

Fama

*Pues ya noticiosas veis
presentes siglos pasados,
anteviendo las futuras
sucesiones que esperamos,
¿a qué venís?*

Historia *Yo, a ofrecerme*

*a notar sucesos raros
de los héroes de ambas casas.*

Poesía *Yo, a celebrar los aplausos
nupciales con una fiesta
del magnífico teatro,
desempeño del que¹⁰⁵ atento
cifró en él todo su cuidado.*

Fama *¿Qué título?*

Poesía *Hado y divisa
de Leonido y de Marfisa.*

Fama *Pues a mí me toca el cargo
de publicarla, resuene
mi trompa en el vago espacio
del aire.*

Poesía *Ten, que primero
será razón que veamos
cómo sale.*

Historia *Fiesta que
se hace a sujetos tan altos,*

105 Se refiere a Calderón.

*ser corta es fuerza, y así
publicarla es excusado.
Fama Dad principio, por si es larga,
y ese real aparato
encubra nubes, pues ya
su alfombra son esos astros
a quien la música sigue
sonora en acentos blandos.*

*Cantan y bailan todas.
1ª Tengan héroes famosos
piras de mármol,
y sirvanles de solio,
del sol los rayos.*

*2ª De este himineo alegre
el fruto aguarda,
en sucesión dichosa
hoy toda España.*

*3ª Un corazón herido
de amor al golpe,*

nadie duda que sean

las flechas flores.

4ª

Vivid, vivid gustosos

edades sumas,

las que España os desea,

que serán muchas.

Mientras cantó la Música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes se fueron subiendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas abujas o pirámides (figuras propias que dedicó la Antigüedad a los varones insignes), rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos. Quedó el teatro, con variedad tan sumptuosa, de admirable vista; y bien contra la atención que le deseaba firme, se fue desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella máquina.

Acabó la Loa, y para empezar la comedia se transmutó todo el teatro, que antes era salón real, en un bosque a trechos frondoso y obscuro y a trechos claro, imitando la naturaleza; había aparte señas de margen de mar, entretejidas a la esmeralda del bosque vagas perlas que declaraban haber dentro raudales. Estaban en este teatro ejecutadas todas las calidades de un bosque, ya en lo desigual de los horizontes, ya en lo yerto de algunos troncos, ya en lo verde de las espesuras.

A un lado había un peñasco, no fingido en los bastidores sino sacado al teatro, cuyo artificio dispuso que se le mirara como muy altiva eminencia; y después de haber sonado dentro rumor de trompetas, voces y cajas, se apareció en él Leonido armado de todas armas, a caballo, cuyos movimientos se ejecutaron con tal primor que la atención engañada estaba temiéndole el despeño, según lo desbocado del bruto y lo fragoso del terreno en que se mantenía; y no en balde pues, diciendo dentro...

*** [Hado y divisa de Leonido y de Marfisa de Don Pedro Calderón de la Barca.]♣

♣ En el texto base no aparece en este momento ningún tipo de título que indique que la obra principal está comenzando, pero en los otros tres testimonios, sí. He decidido adoptar uno de los títulos (el de la versión B, por estar completo) para diferenciar que este momento comienza la comedia propiamente dicha.

PRIMERA JORNADA

Personas

<i>Leonido</i>	<i>*Merlin</i>	<i>Alfreda</i>
<i>Adolfo</i>	<i>Soldados</i>	<i>Megera</i>
<i>Florante</i>	<i>Músicos</i>	<i>Damas</i>
<i>*Polidoro</i>	<i>Marfisa</i>	<i>[Flavio Viejo] ♣</i>
<i>Argante Viejo</i>	<i>Arminda</i>	<i>[La Fama]</i>
<i>Aurelio Viejo</i>	<i>Mitilene</i>	<i>[Casimiro]</i>
		<i>[Flérída]</i>
		<i>[Un Sargento]</i>

ARMINDA **Seguidle todos; no quede,

tronco a tronco, peña a peña,

estancia que no registren

vuestro valor y mi ofensa.

UNOS ¡Al monte!

[Dentro]

Romance: e-a

OTROS ¡A la cumbre!

[Dentro]

♣ En ninguno de los testimonios se mencionan los siguientes personajes del reparto: Flavio, La Fama, Casimiro, Flérída y un Soldado (excepto Flavio Viejo, que aparece únicamente en el testimonio D, de Vera Tassis).

OTROS ¡Al llano! [*Dentro*] 5

OTROS ¡A la marina, a la selva! [*Dentro*]

LEONIDO * Desbocado bruto, ¿dónde,
precipitado, me llevas,
más de la espuela irritado
que corregido a la rienda?

TODOS Al monte, al llano! ♣

Se vio despeñar con tan propio precipicio que se volvió en lástima la admiración, cayendo arrojado del caballo, y él, libre del peso que le oprimía, solicitó buscar la libertad por las intrincadas breñas.

Cae al tablado y el caballo desaparece por otra parte.

LEONIDO ¡Valedme,
cielos!

POLIDORO Pues ellos le truecan *Dentro*

* el precipicio a piedad
del peñasco en que tropieza
su caballo, para que

* el nuestro le favorezca,
tenle tú, Merlín, en tanto
que él en mis brazos alienta.

♣ v. 11 llano] valle B,D. Adopto la versión del texto base (C). No hay razón para cambiarla ya que tanto *llano* como *valle* se pueden utilizar con el mismo sentido.

- MERLÍN* ¿Cómo he de tenerle yo, *Dentro*
 si apenas suelto le dejas, 20
 cuando de su libertad
 usando, veloz se ausenta?
- POLIDORO* Síguele; y tú, señor, cobra *Sale.*
 aliento, espíritu y fuerzas.
- LEONIDO* Mal podré; que la caída, 25
 si al despeño me reserva,
 no al peligro.
- TODOS* ¡Al monte, al llano! *Dentro*
- LEONIDO* Y más cuando no me quedan
 esperanzas de que pueda ♣
 ocultarme en la maleza 30
 del monte, según la gente
 * que a todas partes le cerca.
- POLIDORO* Ni la fuga, pues rendido ♣
 tu caballo entre esas peñas
 rendido yace; y el mío, 35

♣ v. 29 pueda] puede B,D; pude C . El subjuntivo tiene más razón de ser porque se habla de una situación hipotética y por eso adopto la versión de A.

♣ v. 33 rendido] cansado D. Vera Tassis cambia el adjetivo *rendido* por *cansado*. Este tipo de cambios son bastantes comunes en él. Adopto, sin embargo la lectura del texto base.

suelto, en el bosque se entra
de Merlín seguido.

LEONIDO

Añade

que aunque esforzarme pretenda,
a pie y armado, a romper
los sitiados cotos de esta
enmarañada espesura,
por ninguna parte hay senda ♣
que no encuentre con el mar.

40

POLIDORO

Quizá podrá ser que sea
nuestra dicha la que aquí
juzgas ser desdicha nuestra.

45

LEONIDO

¿Cómo?

POLIDORO

Como en su marina,

atada a un tronco, la cuerda

* de la sirga de un barquillo

está que, según las señas

50

de pobres remos y redes,

humilde pescador deja

♣ v. 42 parte] omit. C. He adoptado la lectura que tienen A, B y D porque inducimos que el copista del texto base se olvidó de escribir la palabra *parte*, ya que obviamente sin ella el verso no tiene sentido y en cuestiones de metro, le faltarían dos sílabas al octosílabo.

fiado al mar mientras descansa;

con que podrás, si en él entras,

trocar el preciso riesgo

55

de las fortunas de tierra

* a las fortunas del mar,

* dando por lo menos tregua

el riesgo que viene al riesgo

que puede ser que no venga.

60

LEONIDO * Dices bien; la precisión

apele a la contingencia;

que no es huir conocer

imposible la defensa.

Al barco, pues, Polidoro;

65

y por que no queden señas

de quién soy en la divisa

que es timbre de mis empresas,

* tráite contigo ese escudo;

que me importa más que piensas

70

que no se sepa quién soy;

y, (oh, quién retirar pudiera

a Merlín también!

POLIDORO *

¿Quién quieres

siguiendo, Arminda, la huella

del caballo que rendido

* hallé, juzgándole cerca,
seguí el rumbo y vi que al mar

95

se entregó en una pequeña
barquilla que acaso estaba

* dado cabo en la ribera;
y aunque tu dolor y el mío
tras él me echaron, fue fuerza

100

la tierra ceder al mar,
por la ventaja que lleva

* el delfín que menos nada
al caballo que más vuela;
con que, triste en no ser quien

105

vivo o muerto te le ofrezca,
vuelvo al desaire de que
sin él a tus ojos vuelva.

** *Sale Florante con Merlín vestido de librea, de máscara.*

FLORANTE Con no menor sentimiento
también llego a tu presencia

110

yo; bien que, en señal de que

* no hubo centro que no inquiera,

te traigo aqueste criado,

* que un caballo de la rienda

en socorro le traía,

115

* según traje y temor muestra.

ARMINDA Pues ya que habemos perdido

* una y otra diligencia,

* la noticia de quién es

- y seguirle donde quiera

120

que le lleve su fortuna -

por lo menos no se pierda.

¿Quién vuestro dueño es?

MERLÍN

Si yo

quién es mi dueño supiera,

supiera que es un derriba

125

príncipes y no le hubiera

servido de lo que llaman

* lacayo *ad honorem*.

ARMINDA

Ésa ♣

más que respuesta es locura.

MERLÍN

Pues yo no sé otra respuesta,

130

♣ v. 128 Ésa] Cesa A,C. Adopto la lectura de B y D porque tiene mucho más sentido. Es posible que en la versión común de la cual proceden A y C hubiese ocurrido el error.

que aunque no puedo negar

que el caballo y la librea

son suyos, tampoco puedo

decir, señora, quién sea;

** porque entre otros alquilados,

135

* - a que en ellos resplandezcan

* oropeles y velillos,

* percances de día de fiesta -,

me tocó que, de respeto,

ese caballo le tenga.

140

* Por no quedarme con él,

* viendo que veloz se ausenta,

* a luz de restitución

le seguí, para que entienda,

ya que alquilé la persona,

145

que no alquilé la conciencia.

ARMINDA Todo eso dirás mejor

en un potro.

MERLÍN * Esa sentencia

la naturaleza implica;

que si la naturaleza

150

es ir de potro a caballo,

será contra su etiqueta

ir yo de caballo a potro.

ARMINDA ¡Llevalle! [y] nada os detenga ♣

a que en manos de un verdugo,

155

o diga verdad o muera.

MERLÍN ¡Piedad, señora!

ARMINDA No hay

piedad.

MERLÍN Pues haya clemencia.

SOLDADOS ¡Venid!

MERLÍN ¿Qué les va a vustedes

en llevarme tan apriesa?

160

SOLDADO 1 La obediencia.

MERLÍN Pues por sólo

que no logren su obediencia,

- perdone mi amo -, [que] tengo ♣

* de cantar antes que sea

mi instrumento el arpa, en quien

165

♣ v. 154 y] omit. C. Aunque el uso de la conjunción y no cambia en absoluto el sentido del verso y podría muy bien aparecer sin ella, he adoptado la lectura de los testimonios A, B y D por tratarse de la mayoría. Esto me hace pensar que el copista de C se olvidaría de incluirla.

♣ v. 163 que] omit. ABC. Por falta de otras lecturas adopto la de Vera Tassis, quien muy apropiadamente,

son de cáñamo las cuerdas.

ARMINDA Di, pues, di: ¿quién es tu dueño?

MERLÍN Aquel rayo de la guerra,

* [que] hijo expósito del hado ♣

es lo más que de él se cuenta;

170

que el gran duque de Toscana,

andando a caza en sus selvas,

recién nacido le halló

a la boca de una cueva, ♣

[en ricos paños de oro

175

su inocente infancia envuelta] ♣

* y una lámina que nadie

ha leído qué contenga.

faltándole una sílaba al verso para formar el octosílabo, decidió añadir la conjunción *que*.

♣ v. 169 *que*] omit. AC. La frase tiene más sentido con el pronombre relativo.

♣ v. 174 a] en C. Aunque el uso de la preposición *a* o la preposición *en* no cambia en absoluto el significado de este verso, adopto la lectura de los tres testimonios que difieren del texto base por tratarse de mayoría.

♣ v. 175-76: En el texto base (testimonio C) se puede apreciar la posible falta de estos versos completos. En la versión manuscrita A el verso 175 aparece tachado y emborronado, pero todavía se puede vislumbrar que el copista escribió lo siguiente: *en ricos paños envuelta*. Esto nos hace pensar que el copista, a través de un fenómeno de “homoteleton” (error producido por saltar de una palabra a otra omitiendo el texto intermedio) en un momento de descuido mezcló lo que deberían haber sido dos versos (*en ricos paños de oro/su inocente infancia envuelta*) en uno solo (*en ricos paños envuelta*) y al darse cuenta lo tachó, omitiendo al final erróneamente los dos. Tanto la versión B como la de de Vera Tassis (D) reflejan estos versos en su totalidad, así que adopto esta lectura.

- * En su familia criado,
creció con tanta soberbia 180
que todo es caballerías,
- * divisas, motes y empresas.
- * El Caballero del Febo,
- ** con él fue un mandria; una dueña,
- * Palmerín de Oliva; un zote, 185
Arturo de Ingalaterra;
y en fin, Amadís de Gaula
un muchacho de la escuela,
y un niño de la doctrina
el gran Beleanís de Grecia. 190
Con que corriendo fortunas, ♣
ya prósperas y ya adversas,
con el nombre de Leonido
- * y un león de oro por empresa
- orlado con el enigma 195
de las no entendidas letras -
- * llegó de Tiro [a] auxiliar ♣

♣ v. 191 Con que] Por que C ; En fin D. Adopto la lectura de A y B por tener mejor estilo sintáctico.

♣ v. 197 a] omit. A,C,D. Claramente debería leerse *llegó de Tiro [a] auxiliar* así que adopto la lectura de B.

La omisión de esta preposición (por apócope) es un error muy común que no tiene demasiada importancia ya que ni

en las heredadas guerras

que con Sidón tuvo, a hacerse

* lansgrave de Tiro en Persia. 200

ARMINDA ¿Esto más?

FLORANTE (¿Qué escucho?) [Aparte]

ADOLFO (¿Qué oigo?) ♣ [Aparte]

ARMINDA ¡Qué dolor, qué ansia!

LOS DOS ¡Qué pena!

MERLÍN En ella oyó que tu hermano

* Lisidante, en real palestra
- a ostentación de su gala, 205

su valor y su fineza -

* una justa mantenía
y que sustentaba en ella,
retando a cuantos amantes
de finísimos se precian, 210

que la más hermosa dama

que había en todo el orbe era

siquiera afecta al metro.

♣ v. 201: parece ser que el copista en la versión A cometió un error al repetir un segundo *qué escucho* al comenzar una nueva página pues el número de sílabas de cada verso, con la adición de este segundo *qué escucho*, es el incorrecto. Adoptamos la lectura del texto base, donde no hay errores.

Mitilene - que en la isla
de su mismo nombre reina -,

* con quien casarse trataba, 215
por cariño y conveniencia
de ser prima hermana suya.

Él, acusando la ofensa,
* en común de cuantas damas
su amor desairar intenta, 220

* y en particular de una
cuya ignorada belleza
en un retrato idolatra,
salir quiso en su defensa
- para venir disfrazado 225

sin la pompa y la grandeza
de sus ganados blasones,
no sé yo que causa tenga -

* y así entró de aventurero
donde...

ARMINDA * ¡Suspende la lengua! 230

* ¡No la tragedia repitas
a vista de la tragedia!
Tened aquese criado

en prisión hasta que sepa
de más cierto si es verdad
lo que ha dicho.

235

MERLÍN

De manera

que, castigado al mentir
y al decir verdad, se prueba
que siempre yerra el criado,
o diga verdad o mienta.

240

ARMINDA

Generoso Adolfo, ilustre

Florante, cuya fineza,

** pagándome el pundonor

la costa de la vergüenza,

a darme por entendida

245

en este trance me fuerza

* de haber venido por mí

a la fama de estas fiestas.

** Ese monstruo de fortuna

* fue el que – auxiliar en aquella

250

solevación que intentó

contra mi hermano la fiera

República de Catania,

llamado para que fuera

gobernador de sus armas 255

con la traidora promesa

de coronarle su duque- ,

infestó las playas nuestras

con tan poderosa armada

[que], en civiles bandos puesta, ♣ 260

* toda Tinacria se vio

a más desdichas expuesta

que si a un tiempo reventaran

* Volcán, Mongibelo y Etna.

Con este conflicto, el cielo, 265

reduciendo la violenta

saña a un perdón general,

dejó frustrada y deshecha

de su ambición la esperanza

sin que, en tantas conferencias 270

como en sus ajustes hubo,

darle mi hermano quisiera,

por más que lo pretendió,

ni plática ni licencia

♣ v. 260 que] omit. C. Adopto la lectura de los tres testimonios, y no la del texto base, por tener más sentido.

de salir a tierra; cuyo 275

desdén sintió de manera

* que, protestando vengarse,♣

dio desairado la vuelta.

Con que las noticias de ese

criado, sin duda, son ciertas, 280

pues el venir encubierto,

no presentarse en presencia

* * de los Jueces- que el seguro

juraron sin su licencia -

* y sin firmar el cartel 285

* aparecerse en la tela,

* romper la valla el caballo,

correr las lanzas sin ella

al desesperado choque

de las dos armadas testas, 290

señas son de que venía

más de duelo que de fiesta.

Bien pudo ser que el acaso

- de agilidades tan necias

♣ v. 277 vengarse] vengarle A,B,D. Ambas lecturas tienen razón de ser y no cambian el sentido del contexto de la historia que se está contando. He adoptado la lectura del texto base.

- * que son para burlas mucho 295
 y son pocas para veras -
 dispusiese el trance, pero
 no pudo ser que no sea
- * añadir la presunción
 en mi dolor pena a pena, 300
 furia a furia, saña a saña,
 ira a ira y fuerza a fuerza
 mayormente cuando no
 es bien dejar la sospecha
 contra mí de que el consuelo 305
 de haber quedado heredera
 de Tinacria lisonjee
 el dolor de la tragedia.
- * Y así, príncipes heroicos,
 timbres de Rusia y Suevia, 310
 en habiendo celebrado
- * las funerales exequias,
 será un obscuro retiro
 mi más penosa vivienda,
 sin que, hasta verme vengada 315
 de este tirano, me vea

ninguno el rostro; y supuesto

* que de la fineza vuestra

ya me di por entendida,

coronad vuestra fineza

320

en mi venganza; porque

como caballero sea

el que la logre, será

quien más conmigo merezca;

* y si sobre caballero

325

* hay lustre que le guarnezca,

* será mi mano laurel

del que a mis plantas le ofrezca

o rendida su persona

o troncada la cabeza.

Vase.

330

FLORANTE (En notable confusión

[*Aparte*]

su resolución me deja...)

ADOLFO * (En grande empeño me pone

[*Aparte*]

su vengativa propuesta...)

FLORANTE (... pues haberle de buscar

335

o perder a Arminda es fuerza...;)

[*Aparte*]

ADOLFO (... pues es fuerza que le busque

o a la hermosa Arminda pierda...;)

[*Aparte*]

FLORANTE (... y así, pues juntas me embisten
mi fama y mi conveniencia...;) [Aparte] 340

ADOLFO (... y así, pues me embisten juntos ♣
mi cariño y mi nobleza ...,) [Aparte]

FLORANTE (... en busca suya...) [Aparte]

ADOLFO (... en su alcance...) [Aparte]

FLORANTE (Mas no lo diga la lengua, [Aparte]
dígalo el tiempo.)

ADOLFO (Y pues esto [Aparte] 345
a cargo del tiempo queda,
obre el valor y la voz
quede por ahora suspensa.)

FLORANTE ¿Adolfo?

ADOLFO ¿Florante?

FLORANTE * Puesto
que en la noble competencia 350
* de soberanas deidades
- donde el mérito no llega
a más que adoración- bien

♣ v. 341 juntos] juntas C. La versión en masculino plural tiene más sentido por estar refiriéndose a el cariño y la nobleza. Adopto por tanto la versión de la mayoría de los testimonios.

cabe el que dos se convengan

a la luz de sacrificio

355

en el culto de la ofrenda;

pues víctima a la deidad

de Arminda es Leonido, sea

el convenirnos los dos ♣

en buscarle de manera

360

que, dejando [a] la Fortuna ♣

que al que elija favorezca,

empeñadas no se encuentren

las dos intenciones nuestras.

Decidme, pues...

ADOLFO *

Deteneos,

365

que en imposibles bellezas

- tan negadas al amor

que, al mismo tiempo que fuera

el no quererlas delito,

fuera delito el quererlas-,

370

no puede darse el afecto

♣ v. 359 el] en C. No tiene sentido *en convenirlos*. Es obviamente un error. Opto por la versión de la mayoría.

♣ v. 361 a] omit. C. Al personificar la figura de la Fortuna creo que tiene más sentido añadir la *a personal* que de hecho A, B y C ya reflejan.

a partido que no sea

que el que sirviere a mi dama ♣

por enemigo me tenga.

Yo vi a Leonido arrojarse 375

al mar; y aunque en él no hay senda,

el ir yo por donde sé

que él va, escrúpulo no deja

al valor de que, en su alcance, ♣

el mayor riesgo no emprenda; 380

con que asentado que donde

hay dama no hay conveniencia,

en el mar me hallará quien

seguirle a él y a mí pretenda.

FLORANTE Quien tiene aceptado un duelo 385

no le cumple si otro acepta;

* y para no embarazarle,

en daros otra respuesta

solo diré que no es

♣ v. 373 sirviere] quisiere C. Ambos verbos se podrían identificar como sinónimos pues en la época a la que la obra está haciendo referencia, querer (amar) a una dama consistía en servirla. De nuevo opto por la opción de la mayoría pues va más a la par con la idea del amor cortés medieval al que Adolfo se está refiriendo.

♣ v. 379 valor] mayor C. Obviamente el copista en C ha cometido un error por contaminación del siguiente

el mar campaña tan cierta 390
 como la tierra; y así,
 yo le buscaré en la tierra,
 dentro de Tiro, su estado,
 donde es preciso que vuelva;
 y donde también seguirmos 395
 a mí y a él podréis.

ADOLFO En esta
 suspensión de armas quedamos.

FLORANTE * Norabuena.

ADOLFO Norabuena.

FLORANTE Seguid, pues, vuestra fortuna
 y adiós.

ADOLFO Seguid vos la vuestra 400
 y adiós también.

FLORANTE * Él os guarde.

ADOLFO Él a vos os favorezca;
 y en fin el que venza viva.

FLORANTE Y viva en fin el que venza.

*Entrándose cada uno por su parte se mudó el teatro de bosque en uno que representaba
 firmes peñascos fundados sobre las inconstancias de las olas del mar a quien oprimían, y*

ellas, ofendidas del grave peso, conjuraban sus espumas azotando los hombros de las peñas con la impetuosa furia de sus raudales.

En el foro había una gruta que se abrió a su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitación de los propios peñascos, y encima una natural rotura cuya horrorosa boca suponía la profunda concavidad a que daba paso, siendo capaz de que cupiesen por ella unas armas.

A un lado del foro estaba un peñasco que se descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar - que se miraba cerca- un arroyo de tan extraño artificio que nunca podía asegurarse mejor el engaño de que lo era, que cuando con más atención se mirase. El movimiento de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacía en las peñas eran cuatro prodigios que cada uno de por sí bastaba para embelesar la atención, y haciendo unidos el horror armonía, no se sabía a cuál atender más.

Fue sin exageración el engaño más disculpado que hasta hoy ha padecido la vista. Por esta garganta de río pasaba un barco en que venían Leonido y Polidoro proejando contra el raudal que navegaban con los remos que apartaban las ondas, levantando con sus alternados impulsos las espumas que salpicaban sus congojas.

LEONIDO * Pues proejar no podemos

Dentro Silva 405

- a fuerza de los brazos y los remos -

* contra el raudal que en rápida aviada

hace el mar, rebalsado en la ensenada

de escollos que rebaten su corriente,

dejémonos llevar de la inclemente

410

cólera del destino.

POLIDORO * Fuerza será - que ya no hay más camino *Dentro*

de vencer tanta guerra -,

osar morir osando tomar tierra.♣

LEONIDO Pues si ya no concede tregua alguna, 415

sálgase con sus ceños la fortuna

* y, entre montes y yelos,

o a morir o a vencer, ¡socorro, cielos!

POLIDORO No en vano los invocas,

pues, conmovidos, antes que en las rocas 420

llegue a chocar la mísera barquilla,

rozándose en la arena

*** - de légamos de brozas y ovas llena -

ha encallado la quilla.

*Saltaron en tierra y el barco se fue llevado de la corriente que le violentaba hacia el lado
que representaba el mar, cubriéndose entre olas y peñascos.*

LEONIDO ¡Felice, [oh] tierra, el que cobró tu orilla ♣ 425

después de la tormenta!

POLIDORO Dices bien, pero pon, señor, a cuenta

♣ v. 414 osar] que osar B,C,D. He optado por la lectura de A pues la conjunción *que* en este verso no parece tener sentido.

♣ v. 425 oh] omit. C. Otra vez opto por la lectura de la mayoría .

del gozo la zozobra

de no saber qué tierra es la que cobra;

y más al ver en sus primeras señas 430

desnudos riscos de peladas peñas

sólo habitadas de funestos troncos,

* que de quejarse al ábrego están roncoss;

* cuyo susurro perezosas aves,

graznando tristes y volando graves, 435

* en entrambas esferas

alternan con los ecos de las fieras:

cuatro ruidos uniendo a solo un ruido

el mar, el aire, el canto y el bramido.

LEONIDO Bien temes, puesto que es asombro tanto 440

todo horror, todo susto, todo espanto;

y pues nos es preciso que intentemos

saber qué tierra es ésta a que arribamos

- porque al mirarme, si es que gente hallamos,

en este traje escándalo no demos -, 445

será bien que dejemos,

hasta buscar reparo a nuestras vidas,

las armas escondidas,

* resguardando el empeño

de que hayan de quedar para otro dueño 450

que las encuentre acaso; que sería

* último vale de la suerte mía

si... (¿mas qué es lo que digo? [Aparte]

que su enigma, aun conmigo

no lo debo tratar.)

POLIDORO Aquí una roca 455

descubre infausta entre su abierta boca

* lóbrego seno, en que depositadas

[podrán estar ocultas y guardadas];♣

dejando seña tal, que las hallemos

si por ellas volvemos. 460

LEONIDO ¿Qué más segura seña

que lo cavado de la misma peña?

Y así, para encubrillas,

** desenlazando ve pernos y hebillas.

Polidoro fue quitando las armas a Leonido y las piezas que le iba desenlazando las arrojaba por la boca de la sima, haciendo dentro rumor de la profundidad en que paraban.

POLIDORO *Ya celada y escudo 465

♣ v. 458 podrán estar ocultas y guardadas] omit. A,B,C. A todos los testimonios les falta obviamente un verso. Vera Tassis quizás se diera cuenta y se lo inventó para dar sentido al texto. Adoptamos aquí su lectura, por ser la única que existe.

* a la sima entregué, donde no dudo

* que no sólo capaz es su secreto

*** del brazalete, el espaldar y el peto,
según que, iluminada o tarde o nunca
del sol, semeja ser honda espelunca,
en que, si acaso necesario fuera,
aun a nosotros esconder pudiera.

470

LEONIDO ¿A qué fin; si antes es fuerza que vamos

* discurriendo hasta ver si es que encontramos
en tan deshecha, mísera fortuna,
alguna población o gente alguna?

475

POLIDORO A ese fin, más veloces

* que no las plantas llegarán las voces.

LEONIDO. De todo nos valgamos.

POLIDORO Pues discurriendo y dando voces vamos.

480

LOS DOS * ¡Ah de los soberbios montes!

Romance: i-o

MÚSICA ¡Ah de los soberbios montes!

Dentro

LEONIDO Oye y, por si acaso ha sido
ilusión, vuelve a llamar.

LOS DOS. ¡Ah de los incultos riscos!

485

MÚSICA ¡Ah de los incultos riscos!

[*Dentro*]

LOS DOS * ... que siendo del mar escollos ...,

MÚSICA ... *que siendo del mar escollos* ..., [Dentro]

LOS DOS ... sois de la tierra obeliscos...

MÚSICA ... *sois de la tierra obeliscos;* [Dentro] 490

dad paso a mis suspiros,

por si un prodigio vence otro prodigio.

LEONIDO ¿Qué es esto, cielos? ¿De cuándo

acá el eco ha respondido

* * tan sin sisar los acentos 495

que vuelve más que le dimos?

POLIDORO No sólo la admiración

es oírlos, sino oírlos

tan sonoro[s] cuando suenan ♣

en tan cóncavos vacíos. 500

LEONIDO Vuelve a oír, por si fue eco

o fue otra voz la que dijo...

MÚSICA ... *escollo armado de yedra,* [Dentro]

yo te conocí edificio.

♣ v. 499 sonoros] sonoro A,C,D. La versión de B, en plural, tiene más sentido por estar refiriéndose a los acentos. Se podría entender este adjetivo *sonoro* como un adverbio (esto es, como sinónimo de *sonoramente*) y también sería válido. He optado, sin embargo, por la lectura de B.

POLIDORO * Otra voz fue, pues hablando 505

al monte acuerda haber sido...

MÚSICA ...ejemplo de lo que acaba [Dentro]

la carrera de los siglos.

LEONIDO * ¿Cúya será tan alegre

música en tan triste sitio, 510

que por baldón dice al monte

como acusando su olvido...?

Él y Música ... de lo que fuiste primero

estás tan desconocido...

POLIDORO *Es verdad, pues le moteja, 515

al mirarle tan altivo...,

Él y Música ... que de sí mismo olvidado,

no se acuerda de sí mismo.

LEONIDO No es eso sólo, sino

que añade, glosando el ritmo..., 520

ELLOS Y

MÚSICA ... dad paso a mis suspiros,

por si un prodigio vence otro prodigio.

POLIDORO A aquella parte parece

que es donde el canto se ha oído.

LEONIDO Y a lo que se deja ver, 525

según desde aquí diviso,
 donde del mar la ensenada
 remata y deja contiguo
 lo áspero de la maleza
 con lo afable del camino, 530
 lucida tropa de damas
 viene, cuyos repetidos
 ecos vuelven a decir,
 si bien llegamos a oírlos...

MÚSICA *¡Ah de los soberbios montes!* *[Dentro] A lo lejos.* 535
 ¡Ah de los incultos riscos!
 que siendo del mar escollos,
 sois de la tierra obeliscos,
 dad paso a mis suspiros,
 por si un prodigio vence otro prodigio. 540

POLIDORO Por otra parte han echado.

LEONIDO Salgámoslas al camino
 * por esotra que no dudo,
 si patria y nombre fingimos,
 que nos escuche piadoso 545
 * tan bello escuadrón festivo;
 que no es fuerza que anden siempre

juntos lo huraño y lo lindo.

POLIDORO Por esta parte parece

que atravesando salimos

550

al encuentro.

LEONIDO

Sigue, pues,

mis pasos.

Vanse los dos y dice dentro Mitilene...

MITILENE.

No haya escondido

[Dentro]

centro en el monte que no

penetren los repetidos

* concentos vuestros, diciendo

555

sus voces y mis disignios...

ELLA Y

MÚSICA

... dad paso a mis suspiros...

[Dentro]

Entráronse los dos y al ruido de voces y a la armonía de los instrumentos y músicas abrió Marfisa la puerta de la gruta que disfrazaban peñascos, y como los imitó el arte con tanta propiedad pareció haber rasgado sus senos la montaña; descubrióse lo interior de lo funesto de la cueva en cuyo desaliño se fundaba el primor de la mutación por atender a la propiedad del sitio que representaba; descubriéronse las armas al mismo lado que correspondía al hueco por donde antes las arrojaron y salió Marfisa vestida de pieles.

MARFISA ... dad paso a mis suspiros...

Canta.

MÚSICA ... *por si un prodigio vence otro prodigio.* ♣ [Dentro]

REPRES[EN-

TA]DO ¿Cielos, qué violenta fuerza; 560

hados, qué impulso atractivo;

fortuna, qué poderoso

afecto; astros, qué preciso

influjo es el que en mí tiene

tan absoluto dominio 565

que, siendo norte del alma,

es imán de los sentidos

al escuchar...?

MÚSICA *Dad paso a mis suspiros ...* [Dentro]

MARFISA *Dad paso a mis suspiros... Canta.*

MÚSICA Y

ELLA ... *por si un prodigio vence otro prodigio.* 570

MARFISA Si cuando rudos pastores

de estos escollos vecinos,

* - por quien el Peloponeso

competencia es del Olimpo-

* por solazar las tareas 575

♣ Este verso aparece repetido en el texto base y otros testimonios, cantado por Marfisa.

- * de sus nevados apriscos
con sus rústicos cantares
tal vez alegran festivos,
me arrebatan de manera
- * que, a pesar del padre mío, 580
con el ansia de imitarlos
y con el gozo de oírlos,
- * rompo la prisión en que
cruel me guarda y cela esquivo
- * ¿qué mucho, ¡ay de mí!, que hoy 585
que de la cueva ha salido
por silvestres frutas, que
son nuestro vital alivio,
- * a hurto suyo solicite
oír de este inculto sitio, 590
sin que me vean, tan dulces
voces; y a solas conmigo,
- * mi natural complaciendo,
pruebe a ver si las imito,
- * alternando con sus ecos ...?♣ 595

♣ v. 595 alternando con sus ecos... D] diciendo como ellas...? A,C; diciendo con ellas...? B. En el texto base a

** Sale tropezando en las armas.*

Canta

[MARFISA] ...*dad paso a mis suspiros.*

Mas...¿qué es en lo que tropiezo?

¿no basta, cielos divinos,

que me admire lo que oigo

sino también lo que miro?

600

¿Qué destroncado animal

es el que yace esparcido

tan a pedazos que, a una

parte, el cuerpo dividido

de su cabeza, y los brazos

605

también del cuerpo distintos,

tanto entorpece mis labios

y ensordece mis oídos

que no puedo pronunciar,

por más que lo solicito,

610

con la voz que ya no oigo

ni el eco que ya no imito?

Canta titubeando.

este verso le falta una sílaba (debería ser un verso octosílabo pero solamente tiene siete) y de ahí que posiblemente Vera Tassis haya optado por cambiarlo y crear uno de ocho completamente diferente. Aunque en los otros tres testimonios el verso es casi idéntico, por no poder solucionar el problema de la métrica, he optado por reflejar la lectura de Vera Tassis.

*Dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence otro prodigio.*

Huyendo de él y de mí

615

iré...

Sale Argante.

ARGANTE ¿Dónde?

MARFISA ... donde impío,

ya que de mí supo el hado,

* sepa él de mi precipicio;

a arrojarne de esos montes

al mar, rompiendo los grillos

620

y cadenas de la ley

con que a tu obediencia vivo,

* - monstruo racional -, negados

* los fueros del albedrío.

ARGANTE Bien temí, cuando en el monte

625

oí músicos sonidos,

que habías de dejar llevarte

de su armonioso hechizo;

y así, a impedir tu salida

veloz vuelvo, persuadido

630

a que, sabiendo que tienes

tan inclinado el oído

a la dulzura del canto,
pretenden con este arbitrio

* los comarcanos villajes 635

de estos bárbaros distritos

- que al Archipiélago dan

en Mitilene principio, -

armarte lazos con que

caigas en su red, movidos 640

del pavor que les causaste

* tal vez que saliste a oírlos;

y así, a retirarte de ellos...

MARFISA ¡Ay, que no eso sólo ha sido

* lo que hoy me ha despechado! 645

ARGANTE Pues ¿qué más te ha sucedido?

MARFISA * ¿Qué más que ver ese asombro,

* despedazado vestiglo,

muerto a manos de otra fiera,

que en él tal destrozo hizo 650

dentro - ¡ay de mí! - del obscuro

albergue nuestro?

ARGANTE * No admiro

tu discurso, porque tengo

más que admirar en el mío;

* que tú admiras como quien 655

nunca otras armas ha visto;

* y yo, como quien no sabe
quién pudo haberlas traído
y arrojado en nuestra gruta
por el pequeño resquicio 660

que quizá dejó entreabierto
o el acaso o el olvido.

Y para que no te asombre
ese templado bruñido
acero, que destroncado 665

cuerpo a ti te ha parecido,
defensas son que inventó
el militar ejercicio
contra el peligro a que va
quien va a buscar el peligro; 670

y para que mejor veas
que no tan sólo vestido
de él el lidiador resiste
los golpes del enemigo,
le añade, porque el resguardo 675

* se adelante a recibirlos, *Alza el escudo.*

* este escudo, que embrazado

* de esta suerte... (Mas, ¿qué miro? *[Aparte]*

¡Valedme cielos, no pase,

ya que es asombro, a delirio! 680

Su divisa es un león

que de relieve esculpido

trae por orla unas letras

con los caracteres mismos

de aquella lámina: ¡Oh hados, 685

qué de cosas ha movido

la memoria, reduciendo

a un instante todo un siglo!)

MARFISA * Trocado habemos afectos,

pues con eso que me has dicho, 690

soy yo la que se ha quietado

y tú el que se ha suspendido.

¿Qué es esto, padre?

ARGANTE ¡Ay, Marfisa!,

si yo pudiera decirlo,

la austeridad disculparas 695

con que, al parecer, te crío

en estos montes; mas no,
 no es tiempo, hasta que el destino
 haya pasado la línea
 de aquel término preciso 700
 que en la docta magia mía
 tengo a tus hados previsto;
 y así baste que ahora sepas
 que hay impiedad que es cariño,
 que hay rigor que es agasajo, 705
 y injuria que es beneficio.

* ¿Ves estas letras? Pues ellas
 me están diciendo. . .

MITILENE

Este sitio

Dentro

que no hemos tocado, no
 quede sin nuestro registro. 710
 Venid por él, prosiguiendo
 la música.

ARGANTE

Hacia aquí miro

venir la gente a la cueva,
 Marfisa; que harto te he dicho
 en que en estas letras y esas 715
 voces te ronda el peligro.

MARFISA ¿Qué más peligro me puede
 venir que el que ya me vino,
 buscándome como fiera
 habiendo humana nacido? 720
 Y más el día que sé
 que hay contra el más enemigo,
 para su reparo, escudo,
 y armas para su homicidio.
 Deja pues, deja que al paso 725
 * les salga, ya que ha influido
 tan nuevo espíritu en mí
 * ese acero que ha podido
 trocar el pavor en saña,
 mudar el pavor en brío.♣ 730

ARGANTE * Deja pasar el fatal
 término al opuesto signo
 que viene en tu busca.

MARFISA En vano;
 a no salir me resisto.

♣ v. 730 pavor] temor D. Habiendo ya aparecido el sustantivo pavor en el verso inmediatamente anterior, Vera Tassis, posiblemente intentando crear un estilo más depurado evitando repeticiones, lo cambió por *temor*. Adoptamos la lectura del texto base, aunque suene repetitiva.

ARGANTE Advierte...

MARFISA Ya nada advierto. . . 735

ARGANTE Mira que . . .

MARFISA Ya nada miro.

ARGANTE Repara. . .

MARFISA Nada reparo.

ARGANTE Obligarásme, ofendido
de tu inobediencia, a que
lo que por ruego te pido 740
hagas por fuerza.

MARFISA Será
forzarme a que diga a gritos . . .

MÚSICA Y

ELLA *¡Ah de los soberbios montes,* [Dentro]
ah de los incultos riscos,
que siendo del mar escollos 745
sois de la tierra obeliscos!

ARGANTE (Cierre la peña, llevando [Aparte]
al más oculto retiro
estas armas, hasta ver
si el que aquí con ellas vino 750
vuelve por ellas; y qué

quiso decir cuando dijo...)

MÚSICA Y

MARFISA Y

TODOS ... dad paso a mis suspiros

por si un prodigio vence otro prodigio...

Llevándose como por fuerza a Marfisa, cierra la gruta y salen cantando y Mitilene y damas y villanos.

MITILENE No prosigáis, pues habiendo

755

rodeado todo el recinto

del monte, no hemos logrado

el intento a que venimos

en busca del nuevo monstruo

que esos villanos han dicho

760

que de la música al canto

* seguirles tal vez han visto.

VILLANA Y es tan verdad que no sólo

* tal vez, mas muchas le vimos

venirse tras nuestros ecos.

765

VILLANO Y alguna vez que quisimos

seguirle no fue posible,

según corre fugitivo

hasta perderse de vista,

sin saber dónde es su asilo. 770

MITILENE Pues hoy que, por la extrañeza

que de sus señas he oído,

con gente y música vengo

sólo por ver si consigo,

ya que inclinada a la caza 775

alto espíritu me hizo,

ser yo de igual presa dueño,

¿cómo no sale al oírnos?

Dama 1 Quizá viendo tanta gente,

señora, no se ha atrevido. 780

Dama 2 También puede ser que sea

él el que, en callado ruido,

viene moviendo las ramas

del fragoso laberinto

hacia aquella parte.

MITILENE El bulto

785

veo, mas no le distingo.

Prevenid arcos y flechas

por que si llevarle vivo

no logro, le lleve muerto.

Salen Leonido y Polidoro.

LEONIDO Suspende, hermoso prodigio, 790

la cuerda al arco, que sobran
las armas contra un rendido.

MITILENE ¿Quién eres, hombre, que cuando
es nuevo monstruo el que sigo,
tú sales al paso?

LEONIDO * Quien 795

no te ha trocado el motivo;
que con nuevo monstruo has dado,
puesto que has dado conmigo;
que monstruo de la fortuna
soy; de sus mudanzas, hijo. 800

MITILENE Pues ¿quién eres?

LEONIDO Un humilde,
derrotado peregrino
que, arrojado de esos mares,
a dar a estos mares vino.

* Mi nombre es Lelio, mi patria 805

Alejandría de Egipto,
de cuyos grandes comercios
ayer poderoso y rico

* mercader me vi cuanto hoy

* pobre y mísero mendigo 810

en tan extranjero clima,
que no sé qué tierra piso.

A las provincias del Norte

a emplear el caudal mío,

* a precio de sus caudales, 815

fleté a mi costa un navío;
embarquéme en él y cuando

* más sereno, más tranquilo

el mar - que para engañar
se finge a veces dormido -

820

* sus verdinegros damascos,
encrespados y movidos

* del blando céfiro eran
espejos de nieve y vidrio

en quien se miraba el sol,

825

* enamorado Narciso,
una trasmontada nube,
tan pequeña que al principio
una garza parecía,

- * extendió en trémulos visos ♣ 830
- las alas, de tal manera
- que los cielos cristalinos
- dejó oscuros y los vientos
- despertaron el esquivo
- sueño del mar que, elevando 835
- * montes de piélagos, hizo
- * que pareciese el farol
- tal vez estrella que quiso,
- desencajada del cielo,
- errar por varios caminos; 840
- * * y tal exhalación que,
- de su propio fuego activo
- huyendo, por apagarle,
- se echó culebreando a giros
- * al mar, con que gavia y quilla 845
- rozaron a un tiempo mismo
- con las estrellas del cielo
- las arenas del abismo.
- De un embate pues en otro,

♣ v. 830 extendió] estando C. Debe tratarse de un error en el texto base. Adopto la lectura del resto de los testimonios, que coincide.

- * el buque, cascado el pino,
arrebujado el velamen,
al norte el imán no fijo,

850
- * la bitácora sin muestra
y la brújula sin tino,
dio en iras de un huracán

855
- * que, de undosos remolinos
pirámide, a sepultarnos
embistió tan de improviso
- * que, a no saltar al esquife
- * veloces, yo y ese amigo
no hubiéramos escapado
del náufrago torbellino
en que perecieron cuantos
salvar en él no pudimos.

860
- * Con que dejando las vidas
del mar y el aire al arbitrio,
dimos en esta ensenada,
donde, aunque pudo afligirnos

865
- * atemorizado el ceño
de sus encumbrados riscos,
también pudo consolarnos

870

ver, señora, convertidos

- con vuestra vista - desiertos

* montes en campos elíseos;
de quien no en vano esperamos
favor, amparo y auxilio.

875

MITILENE De vuestra fortuna se ha
mi piedad compadecido.

Acudid pues a la corte,

adonde convalecido

880

del mar, con alguna ayuda

* de costa para el camino
podréis dar vuelta a la patria;

* que no es el menor alivio
de un peligro cuando queda
para contado el peligro.

885

LEONIDO Mil veces vuestros pies beso.

Sale Aurelio Viejo.

AURELIO Y yo otras mil os suplico
me deis a besar la mano.

MITILENE Seáis, Aurelio, bienvenido.

890

AURELIO En cuanto a hallaros, señora
- después de haberos servido
de embajador en Tinacria -

con vida y salud - que a siglos
 cuente el tiempo - fuerza es serlo; 895
 de cuyo gozo, testigo
 la prisa es con que, por veros,
 a los montes me anticipo;
 pero en cuanto a mi venida
 no sé si bien recibido 900
 seré.

MITILENE * ¿Cómo?

AURELIO * Como traigo

* dos nuevas tan a dos visos
 que una es pesar bien que otra
 consuelo del pesar mismo
 y no sé por cuál empiece... 905

MITILENE Si una es pesar ¿no es preciso
 ser preferida, porque
 sobre el pesar, ya que vino,
 llegue a enmendarle el consuelo?

AURELIO Otros, al contrario, han dicho 910
 que a consuelo anticipado
 embiste el pesar más tibio.

MITILENE No lo hagamos argumento,

que más que pesar sabido

vale consuelo ignorado.

915

AURELIO Con esa aprobación, digo
que ya sabéis cuán amante,
por no entrar a ser marido
sin dejar de ser galán,
Lisidante, vuestro primo,

920

* una real justa en loor vuestro...

MITILENE No prosigáis...

POLIDORO (¿Haslo oído?) [*Aparte, a Leonido*]

LEONIDO (Sí.) [*Aparte, a Polidoro*]

POLIDORO (Mitilene...) [*Aparte, a Leonido*]

LEONIDO (Oye y calla.) [*Aparte, a Polidoro*]

MITILENE ... que ya la fama me dijo
su loca fineza.

AURELIO Amor

925

tiene locuras en juicio,

¡así en dichas las tuviese!

MITILENE ¿Cómo? Ved que enternecido
y suspenso me dais mucho
que temer...

AURELIO Fuerza es decirlo.

930

* Como un aventurero
que en el mote que dio dijo:
“la sola hermosa es aquella
que yo adoro y que no digo”,
entró encubierto en la tela

935

* y al primer encuentro quiso
* la fortuna que, falseando
* la sobrevista y rompido
** el barberol de la gola ...

MITILENE No digáis más que harto ha dicho
antes que la voz el llanto.
Y en su venganza ¿qué hizo
toda su corte?

940

AURELIO Seguirle
en vano.

MITILENE ¿Y no se ha sabido
quién es?

AURELIO * A lo que un criado,
que se halló ser suyo, dijo,
Leonido de Tiro, en Persia
lansgrave; añadiendo indicios
a que fue caso pensado

945

por aquel rencor antiguo 950

con que en la solevación

* de Catania a darla auxilio

* vino y volvió desairado.

MITILENE ¿Y qué hizo Arminda?

AURELIO Sentirlo

con tanto extremo que nadie 955

* la ve el rostro, habiendo dicho

que el que siendo caballero

* se le entregue muerto o vivo,

será Tinacria y su mano

premio a tal fineza digno. 960

MITILENE Y a tanta desdicha, ¿qué
consuelo traéis prevenido?

AURELIO Ser de Tinacria heredera
vos, que habiendo recaído
- faltando el varón - en hembra 965

* su estado y habiendo sido

hija de hermana mayor,

sois . . .

MITILENE No paséis a decirlo;

* que ofende el imaginarlo,

mirad qué será el oírlo. 970

Soy yo mujer a quien puede,
 cuando no fuera tan digno
 el sentimiento, aliviarle
 tan desairado motivo

como que, desdicha de otro, 975
 resulte en interés mío.

Por el mismo caso, Aurelio,
 antes que llegue a litigio ♣
 judicial este derecho

o pase al último juicio 980
 del tribunal de las armas

- que es quien ha de decidirlo -
 seré la que en busca de ese
 traidor, aleve Leonido

- que encubrió en festivas señas 985
 las señas de vengativo -
 más enemiga se muestre
 sin que haya en el mundo asilo
 que de mí le libre; y pues

♣ v. 978 litigio] letigio C. Aunque el texto base tiene *letigio*, adopto la lectura de los otros tres testimonios donde la palabra aparece ya con nuestra grafía modernizada.

ya es de mi espíritu altivo 990

tan otro el duelo, dejemos

al monte con sus prodigios

que harto prodigio llevamos,

pues que llevamos sabido

cuánto en un instante mudan 995

semblantes los regocijos,

viendo que vamos llorando

las que cantando venimos. *Vase.*

DAMAS No en vano, en fatal presagio

fue la letra que elegimos... 1000

MÚSICA ... ejemplo de lo que acaba [*Dentro*]

la carrera de los siglos ... *Vanse.*

LEONIDO Mas en vano será, cielos,

pensar que por mí no dijo...

MÚSICA

Y ÉL ... que de mí mismo olvidado, 1005

no me acuerdo de mí mismo.

POLIDORO Aunque el sentimiento tenga

razón, en un pecho invicto

¿no ha de pasar la razón

del sentimiento al sentido? 1010

¿Tú, despechado?

Redondilla

LEONIDO

Si ves,

Polidoro, que ninguna

de sus iras la fortuna

en mí ha perdonado, pues

* todas cifradas en mí 1015

atropelladas las miras,

¿qué extrañas darme a sus iras

por vencido? Y más aquí,

* donde Mitilene, al verme
apenas quiso ampararme 1020

cuando el principio de honrarme

fue medio de aborrecerme;

siendo - a contrario sentido -

por un infame criado

* en la persona amparado 1025

y en el nombre aborrecido.

Esto con nota de que

muerte por venganza di

a su primo, siendo así

que, entrar en su duelo, fue 1030

sólo a fin que Arminda bella

supiera que la ofendía
 quien sustentaba que había
 otra más hermosa que ella;
 que aunque no podía decir
 que era yo, esto de saber

1035

* que servir por merecer
 ni es merecer ni servir

* bastó a complacer, Lidoro,
 ya que sin alivio muero,
 la verdad con que la quiero

1040

y la fe con que la adoro;
 que aunque hasta aquí ni aun conmigo

* lo hablé, viéndome apurar,
 ¿con quién he de descansar

* si no descanso contigo?

1045

Yo vi su retrato un día;
 pero digo mal, yo vi
 el día en su retrato y fui
 a ver si ganar podía

* triunfo que ofrecella; no
 me lo permitió mi estrella,
 pues sin Catania y sin ella

1050

me hallé en estado que aun yo

no sé dónde he de ir a dar,

haciéndome a un tiempo guerra 1055

con sobresaltos la tierra

y con naufragios el mar; ♣

y más hoy, pues es en vano

mi vida estar defendida,

* siendo talla de mi vida 1060

* un premio tan soberano.

Bien que de aquesta querella

airoso creyendo salgo

que valgo mucho, pues valgo

la mano de Arminda bella. 1065

POLIDORO Si juntas un hombre viera

todas las penalidades

que traen las adversidades,

* el más constante se diera

por vencido; pero si 1070

no juntas las considera

y que le embistan espera

♣ v. 1057 naufragios] náufragos C. Adopto la lectura de los testimonios A, B y D por ser la correcta.

cada una de por sí,
 bien podrá de cada una
 defenderse, pero no 1075
 podrá de todas; y yo,
 a pesar de la fortuna
 - viendo que es la que insta hoy más -,
 que de esta tierra salgamos
 te aconsejo y nos volvamos ♣ 1080
 a Tiro, donde estarás
 - sin que de Arminda los llantos,
 de Mitilene el empeño,
 * del Peloponeso el ceño
 te aflija[n] con sus encantos - ♣ 1085
 más defendido, pues cuando
 allá te vayan siguiendo
 podrás irlas tú venciendo
 como ellas fueren llegando.
 Para el camino, conmigo 1090

♣ v. 1080 nos volvamos] que nos vamos C. De nuevo opto por la lectura de la mayoría. Tiene más sentido que se utilice un subjuntivo pues se está dando un consejo.

♣ v. 1085 Debería leerse *te aflijan*, pues el sujeto de este verbo (los llantos de Arminda, el empeño de Mitilene y el ceño del Peloponeso) es plural. Ninguna de las lecturas es correcta pues en todas ellas aparece el verbo en singular.

oro y joyas saqué.

LEONIDO

Mal

podrá el más rico caudal

competir, si verdad digo, ♣

con el tesoro mayor

de cuantos dar el sol pudo:

1095

la pérdida de un escudo

que es timbre de mi valor.

¿Qué haremos para llevalle?

* Ya que, menos conocidas,

las armas queden perdidas;

1100

pues cuando haya quien las halle,

no hallarán señas en ellas

que digan que fueron mías.

POLIDORO Si de la gruta no fías

* en que pudimos ponellas,

1105

saquemos de ella el escudo.

LEONIDO ¿Cómo le hemos de llevar

♣ v. 1093 competir] compensar B,D. He optado por la lectura de B y D porque la frase adquiere más sentido con ella. El verbo *competir* no parece tener mucha razón de ser en esta frase. No he encontrado ninguna acepción de este verbo que pueda significar algo parecido a *compensar*. De todas formas la combinación del verbo *compensar* y la preposición *con* que aparece después tampoco es válida. No le encuentro explicación.

* sin nota?

POLIDORO

Con esperar

a que anochezca. No dudo

- pues es fuerza que tomemos

1110

hasta aprestar la jornada

algún albergue o posada -

que sin ver lo que es podremos,

yendo en esta banda envuelto,

* como que es ropa, ocúltalle.

1115

LEONIDO

A precio de no dejalle,

a sacarle estoy resuelto;

y pues no habemos perdido

nunca de vista la peña

* en que dejamos por seña

1120

la quiebra donde escondido

quedó, por él entraré.

POLIDORO * Tente, que el que tú entres no

es justo; que cuando yo

las armas en ella eché,

1125

lóbrego reconocí

un espacio en que quizá,

señor, algún riesgo habrá.

LEONIDO * Pues háyale para mí,
ya que dije que he de entrar; 1130
que no me ha de detener
el temor que hay que temer.

POLIDORO * Tampoco me ha de culpar
a mí el desaire de que,
habiendo yo prevenido 1135
no haya algún riesgo escondido,
que tú le emprendas deje.

LEONIDO Eso es competir extremos.

POLIDORO Competir lealtades es.

LEONIDO Yo he de entrar.

POLIDORO Yo también.

LEONIDO Pues 1140
entremos ambos.

POLIDORO Entremos;
pero tú sin mí, eso no.

LEONIDO Antes de llegar, la roca
* ha abierto una infausta boca. *Ábrese la gruta.*
¿Quién es? ¿Quién está aquí?

MARFISA Yo, 1145

yo, porque habiendo salido... **Romance: e-o**

LEONIDO ¡Qué prodigio!

POLIDORO ¡Qué portento!

MARFISA ... por la oculta contramina

de este pavoroso centro

por frutas que antes no trujo

1150

* - llamado de otros acentos -

* el que de un miedo me guarda

a costa de muchos miedos,

* hallándome sin él, quise,

humanas voces oyendo,

1155

averiguar de una vez

* los amenazados riesgos

* del hado ; porque no puede,

apurado el sufrimiento,

el sentirlos afligirme

1160

más que me aflige el temerlos.

Y así, si sois los que habéis

* armádome tan opuestos

lazos como armas y voces

para que tropiece a un tiempo

1165

el espíritu en lo altivo,

el sentido en lo halagüeño,

hasta dar en vuestras manos,

ya está sucedido; puesto

que ya el terror, ya el halago

1170

han despertado al despecho,

para que a voces publique

que soy el monstruo que tengo

atemorizado el monte;

pues a mí sola me vieron

1175

los pastores los días que,

arrebataado el afecto,

me llevó tras su armonía

* el boreal imán del viento.

Y pues ya veis que no soy

1180

monstruo, aunque serlo parezco,

¿qué es lo que queréis de mí,

si ya no es que, a cargo vuestro

de mi destinado influjo

esté el fatal cumplimiento?

1185

Que en ese caso seré

yo la primera que, haciendo

pretensión la ruina, el daño

súplica, el destino ruego,

os pida me deis la muerte, 1190

pues, como dije, no temo

tanto el riesgo padecido

cuanto imaginado el riesgo.

Y si no es uno ni otro,

dejadme en mi retraimiento, 1195

desengañados de que

* asombro pero no ofendo.

LEONIDO Extraño prodigio, en quien

concurren, juntando extremos,

* si montaraz la hermosura, 1200

no montaraz el ingenio,

¿quién eres? Porque aunque has dicho

el agorado pretexto

de vivir en estos montes,

* no la causa por que a ellos 1205

veniste, ni quién te trujo,

infausta amenaza huyendo.

No temas que, para que

tu nombre y patria sabiendo

y el temor de quien te guardas, 1210

* no sólo tu ruina, pero

tu libertad y tu vida

corra a cuenta de mi esfuerzo;

* porque no sé tan primera

vista qué interior afecto 1215

en el pecho ha introducido

que, con tener en el pecho

otro por huésped del alma,

tan raro lugar se ha hecho

que cabe, sin estorbar, 1220

con un género tan nuevo

de cierto amor que no es

amor ni deja de serlo,

pues sin celos, uno y otro,

se han avenido acá dentro. 1225

Di, pues, ¿quién eres?

MARFISA

*

Si yo

supiera quién soy , es cierto

que te lo dijera, pues

también al mirarte siento

no sé qué gozo en el alma 1230

que, sin entrar en recelo,

te franqueara el corazón

sus más íntimos secretos.

Pero no sé más de mí

de que vi en este desierto

1235

- que es de la isla Mitilene,

el monte Peloponeso -

la primera luz del sol

en poder de un padre viejo,

que de una ciervecilla

1240

me dio el primer alimento.

Enseñome a hablar y diome

de los humanos comercios

noticias sin experiencias

y memorias sin acuerdos;

1245

pero no pasó de aquí

su enseñanza, pues aun siendo

docto en los mágicos artes,

no quiso que sepa de ellos

más de que ellos a guardarme

1250

le obligan; con que no puedo

decir más de que mi nombre es. . .

ARGANTE * ¡Marfisa!

Dentro Argante

MARFISA

Mas, ¡ay, cielos!

que aquella es su voz...

ARGANTE

¡Marfisa!

[*Dentro*]

MARFISA

Por todo el obscuro centro

1255

buscándome anda y si fuera

me halla que me mate es cierto.

* Queda en paz.

LEONIDO

¡Espera! ¡Aguarda!

MARFISA

¡No me detengas!

LEONIDO

Habiendo

oído que forzada vives

1260

y que quedas con recelo

de que te dé muerte, ¿cómo

he de dejarte en dos riesgos?

MARFISA

Por más razones que halle

de noble tu atrevimiento,

1265

no has de conseguirlo.

LEONIDO

¿Cómo

lo has de resistir?

MARFISA

Huyendo.

LEONIDO

Tendrete yo.

POLIDORO Pues sea tan presto

♣ v. 1268 Tendrete] Detendrete A,B,C. Vera Tassis posiblemente se dio cuenta que sobraba una sílaba en este verso y lo enmendó. Me quedo con su lectura por tener más sentido desde el punto de vista de la métrica.

que antes que salga del monte

su hermosa tropa alcancemos.

1285

MARFISA ¡Ay infelice de mí,

que desmayado el aliento

fallece!

Llévanla entre los dos.

LEONIDO

Segura vas,

no temas.

MARFISA

(¡Oh, qué mal, cielos,

[*Aparte*]

lidia quien lidia sin gana

1290

de lograr el vencimiento!

Pero cumplamos con todo.)

¡Padre! ¡Señor!

Éntranse con ella y sale Argante.

ARGANTE

¿Qué es aquesto?

Fuera de la gruta da

la voz de Marfisa el eco.

1295

MARFISA

¡Favor! ¡Amparo!

[*Dentro*]

ARGANTE

¿Qué escucho?

MARFISA

¡Piedad! ¡Socorro...

[*Dentro*]

ARGANTE

¿Qué veo?

MARFISA

... que ajeno poder me lleva

[*Dentro*]

a poder de ajeno dueño!

ARGANTE Tras ella... mas... ¡ay de mí! 1300

que aunque más seguirla intento,
con el peso de los años
a cada paso tropiezo;
y aunque la siga, ¿qué fuerza,
qué valor conmigo llevo 1305

- pues si es que yo tengo alguno,
conmigo mismo le tengo -
para que la cobre el arte
ya que no pueda el esfuerzo?

* ¡Oh, tú, pálida Megera, 1310

* de las furias del Averno
principal ira, a quien toca
de las magias el Imperio,
atiende mi voz!

Con esta exclamación de Argante se apareció Megera sentada en una sierpe y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro y a veces se recogía embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.

MEGERA ¿Qué quieres? [Dentro, canta]♣

♣ v. 1314 Dentro, canta] omit. A,B,C.

ARGANTE Que, atemorizando el viento,

de sus diáfanos espacios

corran las nubes los velos;

* que, en caliginosa lid,

perturben el universo

de suerte que, confundidos

1320

de mi horror y de su estruendo,

se pierdan de vista cuantos

el monte contiene, haciendo

que no logren de Marfisa

el robo y vuelva a mi centro

1325

y enmiende de su resguardo

yo el modo; por que el despecho

segunda vez no aventure

su vida.

MEGERA *Ya te obedezco,*

Cantando.

dando sin tiempo al tiempo

1330

lluvias, rayos, relámpagos y truenos.

Y no sólo ha de parar

en terremoto mi incendio,

pero en favor de Marfisa,

- si me da licencia [el cielo], ♣* 1335
- después que haya amotinado*
- la lid de los elementos,*
- en castigo de Tinacria,*
- * *reventaré el Mongibelo*
- ¡Gima a temblores la tierra!* 1340
- MÚSICA *Gima a temblores la tierra.* [Dentro]
- MEGERA *¡Gire a cometas el fuego!*
- MÚSICA *Gire a cometas el fuego.* [Dentro]
- MEGERA *¡Asombre a embates el agua!*
- MÚSICA *Asombre a embates el agua.* [Dentro] 1345
- MEGERA *¡Brame a ráfagas el viento!*
- MÚSICA *Brame a ráfagas el viento.* [Dentro]
- MEGERA *Dando sin tiempo al tiempo.*
- MÚSICA *Dando sin tiempo al tiempo.* [Dentro]
- ELLA Y
- MÚSICA *Lluvias, rayos, relámpagos y truenos.* 1350

Habiendo cantado Megera estos versos se obscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de truenos que se le siguió, imitados tan al natural que parecía se desplomaba no sólo aquella material arquitectura, sino toda la máquina celeste.

♣ v. 1335 el cielo] omit. C. El copista de C posiblemente omitiera por descuido el final de este verso. Los otros testimonios tienen todos la misma lectura.

UNOS ¡Qué asombro!

OTROS ¡Qué confusión!

OTROS ¡Qué ansia!

OTROS ¡Qué pena!

VILLANOS ¡Qué miedo!

AURELIO ¿Qué súbita tempestad
nos anochece tan presto?

MITILENE La que cerrando el camino,1355
todo es golfo y nada es puerto.
Salen Leonido, Polidoro y Marfisa.

LEONIDO ¡Mitilene!

MITILENE ¿Quién me nombra?

LEONIDO Quien viene en tu seguimiento
para ofrecer a tus aras
el hermoso monstruo bello
que buscabas.

MITILENE Esto sólo
podrá servir de consuelo
al susto del terror que

nos ha salido al encuentro.

POLIDORO

y LEONIDO ¡Llega a arrojarte a sus plantas! [A Marfisa] 1365

MEGERA No hará tal, porque primero

* se arrojará ella a las suyas.

A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas dieron un vuelo cruzando todo el teatro tan rápido que se juzgó ser relámpago de la tempestad que corría, pues no hubo quien percibiera instante entre el arrebatare y desaparecerse.

MARFISA. *¿Dónde voy? ¡Valedme, cielos!

MITILENE. ¿Dónde está?

POLIDORO Y

LEONIDO De entre las manos

nos la ha arrebatado el viento. Terremoto siempre. 1370

UNOS ¡Qué maravilla!

OTROS ¡Qué espanto!

TODOS ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?

ARGANTE Eso el tiempo lo dirá.

MÚSICA Y

TODOS Pues mientras lo diga el tiempo, [Dentro]

gima a temblores la tierra, 1375

gire a cometas el fuego,

asombre a embates el agua,

brame a ráfagas el viento;

dando sin tiempo al tiempo,

lluvias, rayos, relámpagos y truenos.

Juntándose a esta velocidad el horror de la tempestad que continuaba, la confusión de las voces que la seguía y la armonía de músicas e instrumentos que no cesaba, se dio fin a la primera jornada con la mayor variedad y extrañeza que hasta hoy se ha visto.

Entremés de la tía

- ESTEBAN* Vamos; y en el primer árbol
de los que en el prado nuevo
ha dejado sin vestido
ese traidor¹⁰⁶ del enero,
en sana salud los tres
amigos nos ahorquemos.
- NUÑO* Vamos; pues nuestra desdicha
sólo nos da este remedio
breve, y libre de doctor,
de boticario y barbero.
- TORIBIO* Yo traigo cordel delgado
para que acabe más presto.
- ESTEBAN* Pues veamos entre los tres
quién se ha de ahorcar primero.
- NUÑO* Ahórquese don Toribio
que es hombre de más respecto¹⁰⁷
y ha sido Corregidor
dos años en Ciempozuelos¹⁰⁸.

106 *traidor*: ladrón, en testimonio A.

107 *respecto*: respeto en testimonio A

TORIBIO Don Esteban ha corrido
máscara, y un año entero
vimos todos que un vizconde
le dio su lado derecho.

ESTEBAN Por eso don Nuño es
hombre de acompañamiento
y que ha sacado a la calle
con franjas un lacayuelo.

NUÑO Yo de ninguna manera
me he de adelantar en eso.

TORIBIO Perdónenme por que yo
me he de ahorcar el postrero.

ESTEBAN Ea, vaya, que entre amigos
¿para qué son cumplimientos?

TORIBIO Yo no he de exceder.

NUÑO Ni yo.

ESTEBAN Paréceme a lo que veo
que tenemos poca gana;
y no lo admiro, supuesto,
amigos, que el ahorcarse

no debe de ser muy bueno.

NUÑO Yo, como otro lo estrenara...

[TORIBIO]¹⁰⁹ Como yo viese primero
el ejemplar...

ESTEBAN Pues amigos,
ahorcarnos dilatemos¹¹⁰;
y pues de desesperarnos
era la causa aquel fiero
vestiglo de doña Aldonza
-cuyo maldito esqueleto,
por no poderle sufrir,
nos le ha echado acá el infierno-,
aquella inhumana tía
de los tres ídolos bellos
que adoramos, pues la¹¹¹ guarda
con tan rabioso desvelo
que es en su comparación
una oveja el cancerbero¹¹²,

109 Toribio, el nombre del personaje que habla en este momento, en el testimonio C no aparece, y en su lugar se halla de nuevo el nombre de Nuño.

110 *Ahorcarnos dilatemos*: quiere decir, ahorcarnos dejemos para después (dilatarse: “diferir la ejecución de un acto”, RAE).

111 *la*: debería leerse *los* pues se está refiriendo a los ídolos.

sin ser posible lograr
 el que por aquel estrecho
 sitio de la tía pueda
 introducirse un requiebro;
 vamos a hablarla y veamos
 si algún resquicio pequeño
 se abre con el eficaz
 petardo del casamiento.
 Propongámoslo y si acaso
 se resiste, podemos
 volver a ahorcarnos, pues
 estos troncos tan atentos
 son que juzgo que en cualquiera
 ocasión los hallaremos.

NUÑO Vamos, aunque será en balde.

TORIBIO Vamos, aunque no lo creo.

NUÑO De la tía desconfío...

TORIBIO De la tía desespero...

NUÑO Porque es una fiera...

112 *cancerbero*: Cerbero o can Cerbero era en la mitología griega el perro de tres cabezas que cuidaba las puertas del infierno. Era tal el ímpetu y el celo con que la tía guardaba a sus sobrinas que se la compara con este monstruo mitológico, el cual parecería una oveja a su lado.

TORIBIO Un aspid...

NUÑO Un basilisco¹¹³...

TORIBIO Un infierno...

LOS TRES Una dueña, que es lo más
que hay que ser en lo perverso.

Vanse y sale Doña Aldonza de dueña y Laínez, vejete armado, y con un lanzón.

ALDONZA Buen Laínez, alerta;
téngame gran cuidado con la puerta.
Ni el pensamiento que es el pensamiento,
ni el viento aquí ha de entrar con ser el viento.

LAÍNEZ Si el viento entrare no le cause enojos,
que el viento no se ve por los antojos.

ALDONZA ¿Tiene bien prevenida la escopeta?

LAÍNEZ De cargada no cabe la baqueta.

ALDONZA ¿Y el lanzón de mis deudos heredado?

LAÍNEZ En este propio día le he amolado¹¹⁴.

ALDONZA No me pise tan quedo;
y pues le ha de dar a todos miedo,
paséese tan firme como roca.

LAÍNEZ Para dar miedo, présteme su toca.

113 *basilisco*: animal fabuloso, al cual se atribuía la propiedad de matar con la vista, RAE.

ALDONZA Calafeteo¹¹⁵ muy bien.

LAÍNEZ (¡Pensión tirana!) [*Aparte*]

ALDONZA Aquel abujerito a la ventana.

LAÍNEZ Unas estopas puse. (¿Hay quién tal crea?) [*Aparte*]

ALDONZA Esas estopas, cúbralas con brea.

¿Cuánto ha que no ha mirado

la buardilla¹¹⁶ que cae junto al tejado?

LAÍNEZ Poco ha que la miré. (Cosa bien rara). [*Aparte*]

ALDONZA ¿Es menester echarle una mampara?

LAÍNEZ ¡Impertinencias tienes peregrinas!

ALDONZA Esto, Laínez, es tener sobrinas

cuyo honor me ha dejado

mi tío y mi señor encomendado.

¡Bonifacia, Cenobia, Estefanía!

¡Hola, muchachas!

Salen las tres sobrinas.

BONIFACIA Tía...

CENOBIA Tía...

114 *Amolado*: amolar: sacar corte o punta a un arma o instrumento en la muela, RAE.

115 *calafeteo*: calefateo, en testimonio A. Tendría más sentido si este verbo estuviese en modo imperativo, esto es, si se leyese *calafetee*.

Calafetear: “cerrar las junturas de las maderas de las naves con estopa y brea para que no entre el agua”. (RAE)

116 *buardilla*: guardilla en testimonio A.

ESTEFANÍA Tía...

ALDONZA ¿Qué hacían, eh?

LAS TRES Rezar... (¡maldita seas!) [*Aparte*]

LAÍNEZ Pues como rezan, medren¹¹⁷.

LAS TRES ... por que veas

cuán ajustadas son nuestras acciones.

(¡Los demonios te lleven!) [*Aparte*]

LAÍNEZ ¡Qué oraciones!

ALDONZA ¡Rapazas, esos ojos siempre al suelo!

LAS TRES Nuestra patria miramos, que es el Cielo.

BONIFACIA ¿Nos querrá dar la tía
un ratico?

ALDONZA ¿De qué?

BONIFACIA De celosía.

ALDONZA ¿Celo qué? ¡Ay, tal desgarró!

BONIFACIA No te asombre.

ALDONZA ¡Tú has de saber de celosía el nombre!

BONIFACIA ¿No he de saber hablar?

ALDONZA Una doncella

la celosía ha de llamar la “aquella”.

¹¹⁷ *medren*: de *medrar*: subir de clase social. (RAE)

LAS TRES (¡Tal desdicha nos pasa! [Aparte]
¡Plegue a dios que revientes!)

LOS TRES HOMBRES ¡Ah de la casa! [Dentro]

ALDONZA ¿Llamaron?

LAÍNEZ Sí, señora.

ALDONZA Pues cuidado.

Salen.

LOS TRES Entremos, pues abierto hemos topado.

ALDONZA ¿Abierto está? ¡La vida se me inquieta!
¡Laínez, al lanzón, a la escopeta!

LAS TRES (¡Nuestros amantes son!) [Aparte]

LOS TRES Que oigais os ruego...

ALDONZA ¡Laínez, dele fuego!

Cáese¹¹⁸ el lanzón, la escopeta, y Aldonza las tapa.

LAÍNEZ ¡Con todo he dado en tierra!

ALDONZA ¡Huid, sobrinas!

¡Escondeos detrás de las cortinas!

¡Desdichada de mí!

LOS TRES Dejad extremos.

ALDONZA ¡Aprisa, retiraos!

118 *cáese*: cáesele, en testimonio A.

- LAS TRES* No queremos.
- ESTEBAN* Escucha...
- NUÑO* Atiende...
- TORIBIO* Mira...¹¹⁹
- LOS TRES* No te asombres.
- ALDONZA* ¡Ay, Dios, que han visto mis sobrinas hombres!
- ESTEBAN* Doña Aldonza, yo soy un caballero,
gran cortesano, gran ceremoniero;
en máscara he corrido;
para ajustar un duelo fui elegido;
tengo treinta cajones de hidalguía;
y a la beldad de doña Estefanía
pretende mi deseo
para ilustrar los triunfos de Himeneo.
- ALDONZA* ¡Ay, tan grande locura!
¿no veis que está muy tierna esa hermosura?
- ESTEBAN* Pues ¿qué haré cuando mi ansia no aprovecha?
- ALDONZA* (Querirme a mí, que soy mujer más hecha.) *Aparte, a él*
- ESTEBAN* ¿Qué es esto que he escuchado¹²⁰?
- NUÑO* Yo la vida he gastado

119 *Mira*: Oye, mira en testimonio A.

120 *he escuchado*: escucho, en testimonio A.

en ser un sempiterno¹²¹ acompañante
de boda, de pendón, disciplinante,
sin que otro se vea
que tenga mejor gusto en su librea;
si me hiciéredes gracia
del consorcio con Doña Bonifacia
fuera mi suerte en todo peregrina.

ALDONZA Todavía está en cierne¹²² esa sobrina.

NUÑO Pues ¿qué he de hacer con tan amante flecha?

ALDONZA (Querirme a mí que soy mujer más hecha.)

Aparte, a él.

NUÑO Cielos, ¿qué es lo que he oído?

TORIBIO Corregidor he sido
dos años; admirando mis acciones
he estrenado cuarenta comisiones
y puede ser que sea
consultado en la imbiada¹²³ de Guinea.
De Cenobia, al prodigio soberano,
estos despojos rindo con mi mano.
Que deis licencia os ruego.

121 *sempiterno*: “que durará siempre; que, habiendo tenido principio, no tendrá fin”. (RAE)

122 *estár en cierne*: “estar muy a sus principios, faltarle mucho para su perfección”. (RAE)

123 *imbiada de Guinea*: quizás quiera decir en la Embajada de Guinea.

CENOBLA Don Toribio, ésta es la mía. *Danse las manos y la tía estorbándolo.*

ESTEFANÍA Y la mía, don Esteban.

ALDONZA ¡Que se conjuran, Laínez,
al lanzón, a la escopeta!

ESTEBAN Ya no hay remedio.

NUÑO Ya es tarde.

TORIBIO Ya están estas bodas hechas.

ALDONZA ¡No hay remedio!

TODOS No le hay.

ALDONZA Y en fin, ¿sus¹²⁴ novios se llevan
mis sobrinas?

LOS TRES Ya es forzoso.

ALDONZA ¿Y sin marido se quedan
mis tocas almidonadas?

LAS TRES ¡Busque un diablo que la quiera!

ALDONZA Ea, corazón, hagamos
una acción que como ella
no se haya escuchado otra,
de romanas ni de griegas:
Laínez, déme esa mano
y hágase, señor, con ella,

124 *Sus*: llos, en testimonio A.

de doña Aldonza Gutiérrez

de Vargas y Salvatierra.

LOS TRES ¡Vítor!

LAS TRES ¡Vítor!

LAÍNEZ Yo, señora... *Turbado.*

LAS TRES ¡No se detenga!

LAÍNEZ Si... cuando...

ALDONZA La turbación
es hija de la modestia.

¡Déque esa mano!

LAÍNEZ No quiero
replicar.

BONIFACIA Pues se celebran
juntas las bodas, sean juntas
de todas cuatro, las fiestas,
aplaudiéndolas un baile.

TODOS ¡Vaya muy enhorabuena!

BONIFACIA *El tener esta cuenta con las sobrinas* *Canta.*
parece que es cuidado, pero es envidia.

ALDONZA *Buen Laínez, cuidado con lo que digo,* *Canta.*
mire, no se le olvide que es mi marido.

LAÍNEZ *Si es que se me olvidare que nos casamos,* *Canta.*

acuérdemelo, Aldonza, de cuando en cuando.

CENOBIA Y acabando el sainete sirva de ejemplo Canta.
de que todas las tías paran en esto.

SEGUNDA JORNADA

Acabado el entremés se dio principio a la segunda jornada, transmutándose el Teatro en dos clases de bastidores pues el primero, segundo y tercer término era de bosque y los otros hasta donde se fingía el foro para aquella escena era de peñascos que juntos con el bosque que les antecedia compusieron de dos desigualdades una unión apacible y salieron Leonido y Polidoro.

LEONIDO Pues ya a caballo no da Romance: a-a

paso la inculta maraña
para penetrarla, a un tronco
esos dos caballos ata
y sígueme.

POLIDORO Viendo cuánto 1385

- por el riesgo de que haya
quien te conozca - te importa,
señor, que de esta isla salgas,
que dos veces Mitilene,

por su dueño y por su estancia, 1390

una te amenaza a iras
y otra [a] asombros te amenaza, ♣
¿a qué propósito, cuando
tienes ya para la patria

♣ v. 1392 a] omit. A,B,C. A pesar de que la preposición está omitida en todos los testimonios, Vera Tassis la

la jornada prevenida, 1395

te vuelves a su montaña,

toda encantos, toda horrores

grutas, montes y borrascas?

LEONIDO Si otro que tú me pusiera

* la objeción, no me admirara ♣ 1400

que en mis deshechas fortunas

incurriese su ignorancia;

* pero tú que tan capaz

de ellas estás ¿cómo extrañas

que todo sea delirios, 1405

penas, confusiones y ansias?

Si sabes que de mi vida

* es inestimable talla

la bella mano de Arminda

* y que me importa guardarla, 1410

no tanto por vivir, cuanto

por vivir con esperanza

* de que nadie la merezca,

¿cómo quieres que sin armas,

incluye dándose cuenta de que faltaba. Adopto su lectura porque con ella se recupera el sentido.

♣ v. 1400 objeción] ojección A,C. Adopto la ortografía correcta de la palabra como la entendemos hoy.

cuando más las necesito, 1415

con el desconsuelo vaya

de que las dejé a perderlas

donde juzgué que a guardarlas?

Mayormente en una gruta

de cuyas duras entrañas 1420

* fue aborto el bello prodigio

de aquella hermosura rara

que con fugas de divina

sobre temores de humana

partir con Arminda pudo 1425

la entera mitad del alma.

* ¿Qué ha de decirse de mí

el día que mi empresa hallada ♣

escondida en una gruta

pueda interpretar la fama 1430

que, porque en ella había asombro,

volví al asombro la espalda?

¡Vive Dios que he de saber

qué portento es el que guarda

♣ v. 1428 el día que mi empresa hallada] el día que en mi empresa hallada A,B,C. He adoptado la lectura de Vera Tassis porque el verso, con la inclusión de la preposición *en*, no parece tener sentido.

este inhabitable seno 1435

* y si es verdad o fantasma,

terror que como mujer

siente y como deidad falta!

Y así, pues que ya sabemos

que esa peña que mordaza 1440

es de su funesta boca,

con artificiosa maña

dispuesta está de manera

que hay quien la cierre y la abra,

* llega por que de una vez 1445

en tan gloriosa demanda

o pierda el favor mi vida

o cobre mi honor sus armas.

POLIDORO Pues, ¿qué esperas? Que una cosa

es el que yo el reparo haga 1450

y otra es que excuse el empeño.

LEONIDO Ya sé, Polidoro, cuánta

es tu lealtad; llega, pues;

* tú de ese lado la aparta

* mientras yo desotro.♣

Llegaron Leonido y Polidoro a desencajar el robusto quicio de las peñas de la gruta y consiguiéndolo, a su impulso se descubrió una maravilla que no sólo pudo ser afrenta de cuantas ficciones hasta hoy ha imitado la habilidad del arte sino envidia de los más sumptuosos y verdaderos edificios que ha fabricado el arquitectura.

Era un gabinete real compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores que así por la materia de que se componían como por la cantidad de luces que tenían a sus respaldos imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubíes, amatistas y turquesas, que pareció habían las dos Indias enviado a porfía sus tesoros, desangrando sus brillantes venas y poniéndolas en aquel retrete.

Era el tamaño de las piedras grande, pero al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte que parecía estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo una labor igual todas ellas, de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor. No puede la retórica hallar, entre la variedad de sus tropos, frases que imiten la menor parte del lucimiento que allí hubo, y así culpe a su exceso el dejar sin exageración sus primores.

Dilataba lo interior del gabinete una perspectiva en que estaban todos los adornos competentes a tan majestuoso sitio, y aunque imitadas todas las alhajas con el primor del arte, nada brillaba más que la luciente arquitectura de los arcos.

En medio estaba un estrado donde se veía Marfisa vestida ricamente, cercada de damas que la estaban tocando, y el adorno de las figuras que asistían acabó de poner la mutación inimitable. Salió Argante y la habló hincada la rodilla mientras la música alternaba la

♣ v. 1455 desotro] desotra A,B,C. Parece que en los testimonios A,B y C hay una falta de concordancia de género pues *desotra* se está refiriendo a *ese lado* del verso inmediatamente anterior y no a la *peña* que aparecía en algunos versos más arriba. Vera Tassis lo corrige correctamente y yo adopto su lectura.

POLIDORO ¡Cielos! 1455

LEONIDO ¡Ellos me valgan!

*CORO 1. * Si yo gobernara el mar ...*

CORO 2 ... yo le quitara el menguar.

* *ser monte de nieve espera,* 1465

más de lo que nace a ser...

OTRA VOZ *Poco a su espíritu debe* 1470

por ser más de lo que nace,

y ya que a monte se atreve

naciendo golfo de nieve

por que lo llegue a lograr...

1475

CORO 2 ... yo le quitara el menguar.

*MARFISA Yo que gozosa me veo
de escuchar vuestra cuestión*

- en cuya dulce canción

complacido mi deseo

1480

que pueda imitaros creo -,

ni aprobar ni reprobar

pienso sus fueros al mar.

Y así dejado en su ser...

Canta ...ni le quitara el crecer,

1485

ni le quitara el menguar..

TODOS Si yo gobernara el mar, ♣

si yo tuviera el poder, ♣

ni le quitara el crecer, ♣

ni le quitara el menguar. ♣

1490

♣ v. 1487 *Todos Si yo gobernara el mar,*] omit. A,C. A pesar de que hay omisión de este verso en el texto base, he decidido incluirlo adoptando la lectura de los otros dos testimonios por ser de la opinión de que es parte de la canción que se venía cantando en los versos anteriores y por ello, hace falta.

♣ v. 1488 *Si yo tuviera el poder*] omit. A,C. Idem.

POLIDORO ¡A tan no esperado asombro
sin vida estoy!

LEONIDO ¡Yo, sin alma!

ARGANTE * Ya que, de ir a nuevo dueño
mi invocación te restaura,
- volviéndote, en vez de obscuro 1495
albergue, a luciente alcázar;
con tal atención que, viendo
cuánto el afecto te arrastra
de la música, por que
no tengas que desear nada, 1500
la familia que te asiste
tan sonoramente canta;
todo a fin de que el despecho
que previno en tu crianza,
por tenerte más segura 1505
tenerte más resguardada,
no te obligue a que otra vez
a ver y ser vista salgas -
* débate yo una fineza.

♣ v. 1489 *ni le quitara el crecer*] omit. A,C. Idem.

♣ v. 1490 *ni le quitara el menguar*] omit. A,C. Idem.

MARFISA ¿Qué es?

LEONIDO (Del viejo que la habla [Aparte, a Polidoro] 1510

al oído - cuyo aspecto,
todo pieles, todo canas,
estremece - nada oigo.)

ARGANTE El joven que te llevaba
o robada o persuadida, 1515

que es lo mismo que robada,
es sin duda el que introdujo
en nuestra gruta sus armas;
a qué vuelve no sé, pero
sé que viendo en tu mudanza 1520

que, como monstruo te pierde
y como deidad te halla,
sin pasar de esos umbrales
ha quedado viva estatua.

Yo, aunque por la magia puedo 1525
saber sus fortunas varias,

no puedo saber el fin
del que lo que piensa calla;
porque interiores afectos
que del corazón no pasan 1530

al labio, allá en sus archivos

sólo el cielo los alcanza.

Y así, para que yo pueda

rastrearlos, lo que te encarga

mi recelo es que procures

1535

tú, con ingeniosa traza,

desentrañarlos; que en esto

de los secretos del alma

conjuros de mujer son

la más poderosa magia.

1540

Y por que no te parezca,

si hoy contigo se declara

más que otras veces mi amor,

moverme con poca causa,

sabe que el hombre que más

1545

te quiera y tú quieras...

MARFISA

Pasa

adelante.

ARGANTE

... al cuarto lustro

- mira si conviene, hasta

que pase, que oculta vivas -

te pondrá en tan gran desgracia

1550

que o tú has de matarle a él

o él a ti. Ahora repara

en que si le matas, mueres;

y mueres si no le matas.

Y sobre este aviso y sobre

1555

que ese hombre en tu alcance anda,

ya que es apurar su intento

nuestra mayor importancia,

advierete que a ser querida

ni a querer no des entrada;

1560

* que no podré yo guardarte

si tú misma no te guardas.

Vase.

MARFISA (Tarde temo que ha llegado

[*Aparte*]

el aviso, que obligada

al afecto con que quiso

1565

- por no dejarme empeñada

en el temor de tu enojo

ni en el rigor de mis ansias -

sacarme de aquí, no sé

qué pasión equivocada

1570

halaga como que aflige

y aflige como que halaga.

¿Si será éste amor? Mas no,
 que es fuerza que tiempo haya
 para estar agradecida 1575
 primero que enamorada;
 * y así , haciendo la desecha,
 como que al descuido salga,
 daré con él.) Venid todas,
 que divertirme en la playa 1580
 quiero esta tarde.

DAMA 1ª Cantando,
 por que más gustosa vayas,
 te seguiremos.

MARFISA Pues sea
 el tono que más me agrada.

2ª ¿Cuál?

[MARFISA] ♣ El de la nueva flor, 1585
 hija del sol y del alba.

LEONIDO (Hacia aquí viene; no sé *[Aparte]*
 si irme o si al paso la salga.)

UNA VOZ Viendo Amor en un jardín

♣ v. 1585 *Marfisa*] omit. A,C. En los testimonios A y C aparece omitido el nombre de este personaje. Adopto la lectura de los otros testimonios porque es la correcta ya que hace falta.

una nueva flor hermosa, 1590

a quien listó su carmín

* *la púrpura de la rosa*

con la nieve del jazmín...

OTRA VOZ *... sin poner en otra alguna*

los ojos, dijo: "si una 1595

me das, fortuna, a escoger,

¿quién duda que haya de ser

o la mejor o ninguna?"

TODA LA

MÚSICA *Fortuna,*

o la mejor o ninguna. 1600

OTRA VOZ *Y así en lirio transformado,*

siendo el morado color

jeroglífico del prado,

se vio entre el lirio y la flor

* *el amor enamorado.* 1605

OTRA VOZ *Ella, viendo cuánto fiel*

el galán lirio excedía

al narciso y al clavel,

le admitió en la monarquía

de su florido vergel... 1610

VOZ 1ª ... con que uniendo en oportuna
paz las dos almas en una,
eligieron lirio y flor...

TODAS ... o ninguno o el mejor,
o la mejor o ninguna; 1615
amor, fortuna,
fortuna, amor, amor, fortuna,
o ninguno o el mejor,
o la mejor o ninguna.

MARFISA Oíd, esperad hasta ver 1620
quién a estos umbrales anda.
¿Quién es quien está aquí?

LEONIDO Quien
tan de extremo a extremo pasa
que con la noche se alumbra
y se ciega con el alba. 1625

MARFISA En pie se queda la duda;
que eso es decir que os espanta
el ver cuán de extremo a extremo
* ha pasado mi mudanza
pero no es decir quién sois. 1630
Y puesto que en la pasada

primer vista yo os fié,
 naturalmente llevada
 de no sé qué oculto afecto,
 el ser mi suerte tan rara 1635
 que pudo volverme a tal
 fausto sobre tal crianza,
 justo será me digáis
 vos quién sois y por qué causa
 a estos páramos volvéis, 1640
 donde visteis señas tantas
 de desdichas que os empeñan
 y de venturas que os pasman.

ARGANTE (Bien le empeña a que le diga *Escondido.* [Aparte]
 quién es, qué intenta y qué trata 1645
 conseguir en estos montes).

LEONIDO Mal hiciera si excusara
 la desconfianza mía
 pagar vuestra confianza,
 pues no es menor el afecto 1650
 que hubo en vos que el que en mí anda.
 Leonido es mi nombre.

ARGANTE (A esto [Aparte]

me importa atender).

LEONIDO

Mi patria,

Toscana; y mi primer cuna,

un peñasco de Toscana.

1655

ARGANTE

(¡Ay, perdida patria! ¡Cielos!,

[*Aparte*]

¿cuándo volveré a cobrarla?)

LEONIDO

Más padres no conocí

que al duque. Criome en su casa,

de cuya marcial escuela

1660

salí inclinado a las armas

en militares manejos

ejercitado. La varia

suerte dispuso que diese,

por la suya y mi desgracia,

1665

* muerte a un generoso joven;

con que contra mí indignada

toda Tinacria, fue fuerza

huir no tanto la ventaja

- que fuera infamia la fuga -

1670

cuanto la ofendida saña

de una dama; que esto de huir

los enojos de las damas

es tan gran valor que él solo

* puede hacer noble la infamia. 1675

Entregado, pues, al mar,

armado de todas armas,

de un embate en otro dieron,

si en un escollo la barca,

* ellas en tu gruta; y puesto 1680

que hasta aquí lo que ignorabas

es, no habrá que repetirte

lo que sabes; con que falta

sólo saber a qué vuelvo;

y es, Marfisa, con dos causas: 1685

una, saber de ti, atento

a - si fue violencia extraña

la que te ausentó de mí -

vengarte de quien te agravía;

otra, si cobrar pudiese 1690

de las incultas entrañas

de ese prodigioso seno

arnés y escudo. Y pues te halla

mejorada de fortunas

quien te perdió llena de ansias, 1695

vuelva mejorado yo
 también de mis prendas. Manda
 que me las vuelvan, que importa
 más que piensas el llevarlas
 para mi defensa el día 1700
 que sé que mi muerte trata
 aquella dama ofendida,
 con tan rencorosa instancia
 que no hay príncipe en el norte
 que no empeñe en su venganza. 1705

ARGANTE (Suspenso es fuerza que esté [Aparte]
 hasta ver en lo que para).

MARFISA Dos veces compadecida
 me tienen vuestras desgracias:
 una, por [ser] vuestras, y otra,♣ 1710
 por no poder remediallas.
 Las armas que me pedís
 no está en mi mano entregarlas,

♣ v. 1710 una, por ser vuestras, y otra] unas, por vuestras; y otras A,C; una por vuestras, y otra B. El texto base y el testimonio A están de acuerdo como de costumbre pero el verso presenta un problema por faltarle una sílaba. La lectura de B no lo soluciona. Es únicamente Vera Tassis quien lo resuelve añadiendo el verbo *ser* para proporcionarle sentido, así que por falta de otras opciones me quedo con ésta.

porque mi padre en su más

cerrado estudio las guarda

1715

no sé a qué efecto, si ya

no es entender unas raras

* cifras de su escudo; y puesto

que sé que os importan para

resguardo de vuestra vida,

1720

que yo no puedo dar, haya

* otro que pueda dar yo,

que es mientras que el tiempo pasa

- que ya se sabe que el tiempo

odios y cariños gasta -,

1725

os retraigáis a estos montes,

huésped de ese real alcázar,

donde nadie saber puede

de vos.

ARGANTE * (No mal le agasaja,

[*Aparte*]

a fin de apurar si es otro

1730

su intento).

LEONIDO Aunque, a vuestras plantas,

agradezco la fineza,

perdonadme el no aceptarla;

- * pues de mí no ha de pensar
nadie que escondí la cara 1735
más que a la dama, mas no
a quien esté con la dama,
airoso con la disculpa
de decir que no me halla.
- * Y así, adiós, que parecer 1740
tengo.

MARFISA Y a eso, ¿qué embaraza

descansar aquí unos días?

LEONIDO ¿Quién con cuidados descansa?

Mientras que yo no supiere

lo que allá en mi ausencia pasa, 1745

tendrá la imaginación

pendiente de un hilo el alma.

Yo he de saber quién me busca,

con qué industrias, con qué trazas

se solicita mi muerte; 1750

quién ofende o quién agrada ♣

♣ v. 1751 quién ofende o quién agrada] quién me ofende o quién me agrada C. No adopto la lectura del texto base porque no parece tener sentido ya que los verbos *ofender* y *agradar* se están refiriendo a Arminda. La lectura que comparten los otros tres testimonios debe ser la correcta.

con ellas a Arminda... ¡Oh, cielos,
y qué mal hice en nombrarla!

MARFISA ¿Por qué lo sentís?

LEONIDO Porque

en presencia de una dama, 1755
grosero es quien da a entender
que otra sus desvelos causa.

MARFISA * Aunque sé de cortesanos
duelos de amor poco o nada,
bien sé que hay un cierto amor 1760
de inclinación tan hidalga
que agradece sin deseo
y quiere sin esperanza;
y por que veáis que este
ofrecimiento no pasa 1765
a sentir que vuestro afecto
por otra hermosura vaya,
sino por que vaya al riesgo
que habéis dicho que os aguarda,
vuelvo a pedir que aquí 1770
os reparéis; y si el ansia
de saber, como dijisteis,

lo que en vuestra ausencia pasa

disgustado ha de teneros

(bien puedo hablar, confiada

Aparte

1775

en que mi padre me oye),

yo haré que cuanto se trata

en orden a vos aquí

lo veáis y oigáis.

POLIDORO *

¡Extraña

proposición!

ARGANTE

(Bien le empeña

[Aparte]

1780

para que de aquí no salga

sin descifrar el enigma).

LEONIDO

¿Aquí he de ver ...

MARFISA

¿Qué os espanta?

LEONIDO

... aquí he de oír...

MARFISA

¿Qué os admira?

LEONIDO

... lo que...

MARFISA

¿Qué teméis?

LEONIDO

... Tinacria

1785

siente de mí?

MARFISA

Sí.

LEONIDO

¿ Y veré,

ha de decírmelo?

Sale Argante.

ARGANTE

Yo.

Vuelve a abrir esa cerrada

boca; verás dentro de ella,

a pesar de la distancia,

1805

lo que la sucede a Arminda

en su palacio en Tinacria.

Forcejó Leonido otra vez con el peñasco que descubrió antes el gabinete y en su lugar se miró un palacio adornado de pilastras y artesones ostentando un salón regio de sumptuosísima arquitectura ayudada de molduras y adornos tan ricos que hizo olvidar los primores del antecedente, y habiendo sido tal, es bastante encarecimiento de esta mutación.

En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones de suerte que atendió tanto el artificio en ellos como en lo interior del salón en el cual se miró Arminda en un sitio cercado de damas y Aurelio sentado en una silla.

ARMINDA

Ya que habéis vuelto segunda

vez con segunda embajada,

aquesta es de Mitilene

1810

la respuesta; y de palabra

podréis decirla, por que

de una en otra voz se esparza

lo que contiene: que en vano

reinar pretende en mi patria;

1815

pues cuando de su derecho

todo el orbe árbitro haga,
 * sabré yo, de todo el orbe,
 apelar a la campaña,
 donde la última razón 1820
 son la pólvora y las balas;
 y que mejor la estuviera,
 pues fue ella la celebrada
 en la desgracia infelice
 de Lisidante, llorarla 1825
 que no hacer, vanagloriosa,
 interés de la desgracia;
 y que cuando no tuviera
 yo la justicia asentada,
 del último poseedor 1830
 heredera, sustentara
 serlo por no abandonar
 los fueros de soberana,
 * limitándome el poder
 de mover al mundo hasta 1835
 tomar del traidor Leonido
 la merecida venganza.

LEONIDO * (¡Oh, qué mal hizo el pincel

[Aparte]

que sin ceño la retrata,

que aunque afable estaba hermosa,

1840

más hermosa está enojada!)

AURELIO Mucho sentiré, señora,

el ser forzoso que haya

de llevar esa respuesta,

porque sé que de llevarla

1845

ha de resultar...

ARMINDA ¿Qué?

AURELIO ... que

Mitilene con su armada

venga a Tinacria en persona,

según su valor la ensalza.

ARMINDA Pues añadid que me precio

1850

tanto yo de cortesana

que la saldré a recibir

* luego que sepa su marcha.

Y id con Dios.♣

♣ v. 1854 Y id con dios] Id con dios C. Opto por la lectura de la mayoría. En la grafía del siglo XVII la *i* (latina) y la *y* (griega) a veces eran intercambiables. En el testimonio C se lee la palabra *Id* con *y* (griega), esto es, *Yd*. Si el texto del que estaba copiando este escriba tenía la misma grafía es muy posible que la conjunción *y* y la primera vocal de la palabra *id* se apocopasen, convirtiéndose en una sola.

AURELIO

Guárdeos el cielo.

(¡Ay, miserable Tinacria, [Aparte] 1855

qué de desdichas te esperan

en castigo de la infausta

* pérdida de tus dos hijos!

* Pues, transversales, dos damas

te ponen en ocasión... 1860

Mas, ¿qué digo? Lengua, calla,

que irremediables desdichas

mejor será no acordarlas.) Vase.

POLIDORO Mal despachado va Aurelio.

LEONIDO Oye hasta ver lo que trata. 1865

ARMINDA * Sin duda cree Mitilene

- por ser inclinada a caza,

que es imagen de la guerra -,

que, porque sea inclinada

yo a otros estudios, me lleva 1870

* el ánimo de ventaja;

pero presto de este orgullo

verá que la desengaña

mi valor cuando en persona

al opósito la salga. 1875

ALFREDA Todas tus damas, señora,
 de sus adornos y galas
 depuesto el uso, sabremos
 a tu imitación trocarlas
 al arnés; no por lisonja, 1880

* que no hay lisonja en las damas,
 sino por gozo de estar
 a los ojos de su ama
 airosas con el cariño
 que engendra la semejanza. 1885

ARMINDA Pues para no perder tiempo
 las que estáis a esas ventanas
 - ya que a este retiro no entra
 hombre alguno -, en voces altas
 que oigan todos, como si 1890

** fueran de Céfito y Aura,
 a la compañía que está
 a sus umbrales de guarda,
 dad orden de que al instante
 reseña de leva* hagan 1895

para que, alistando gente,
 suenen en toda Tinacria

los militares estruendos

* de las trompas y las cajas.

LAS 4

DAMAS A servirte iremos todas. 1900

Vanse las cuatro damas.

ARMINDA Detente, Alfreda, no vayas
tú, porque quiero contigo
discurrir en cuán burlada
ha de hallarse Mitilene...

POLIDORO (Atiende a esto.) [Aparte]

LEONIDO (Escucha y calla.) [Aparte] 1905

ALFREDA El favor estimo.

ARMINDA ... cuando,

al presentar la batalla,

* tranzado el bruñido acero,

* la sobrevista calada,

* con la fuerza en el borrén 1910

y la noticia en la planta,

sobre el polaco corcel

* - bridón que con noble saña

al compás de la trompeta

* la brida del freno tasca -, 1915

me reconozca ocupando

la frente de la vanguardia;

y más si por las divisas,

que es fuerza ser señaladas,

ella me busca y la busco;

1920

con que reducido a entrambas

el duelo se verá cuando,

* desde las cujas, las lanzas,

pasando al ristre, al furioso

* choque hechas trozos las astas,

1925

* en desatadas astillas

suban hasta el sol tan altas

que encendidas en su fuego

o caigan tarde o no caigan,

o caigan tan otras que

1930

suban fresno y bajen ascuas.

LEONIDO (¡Bella, sabia y valerosa!

[*Aparte*]

* Mucha tiranía es, para ♣

añadirme pena a pena

añadirse gracia a gracia.)

1935

♣ v. 1933 Mucha tiranía es, para] Ya es mucha tiranía para A,B,C. Vera Tassis cambia el orden de las palabras y suprime *ya* con el propósito de conseguir que este verso tenga el número correcto de sílabas. Adopto su lectura.

ALFREDA Fía que el cielo, señora,
siempre la justicia ampara.

ARMINDA Tanto esta imaginación
el espíritu me inflama
que la hora no veo en que diga
marcial voz...

1940

LAS 4

DAMAS *¡...ah de la guardia,* *Cantado [asomadas a los balcones]. ♣*
oíd, atended, escuchad!

MÚSICA *¿Quién va, quién es, quién nos llama?* *Dentro*

LAS 4 *Quien de Arminda trae el orden.*

MÚSICA *Pues ¿qué quiere? Pues ¿qué manda?* *[Dentro]* 1945

LAS 4 *Que las cajas y trompetas*
reseña de leva hagan,
diciendo en los ecos
de Céfiro y Aura:

"¡ Arma, arma, guerra, guerra!" 1950

Cajas y trompetas.

MÚSICA *¡Guerra, guerra! ¡Al arma, al arma...!* *[Dentro]*

LAS 4 *¡... que sale la hermosa Arminda en campaña!*

♣ v. 1942 : acotación: *asomadas a los balcones*] omit. A,C.

- MÚSICA *¡... que sale la hermosa Arminda en campaña!* [Dentro]
- ARMINDA *¡Cuánto de oírlo me alegro!*
- LEONIDO (*¡Cuánto al verlo duda el alma!*) [Aparte] 1955
- LAS 4 *Y así para alistar gente*
 que en su seguimiento vaya,
 y para que desde luego,
 Tinacria en fervores arda...
- 1ª *¡... Suenen los clarines...!* Clarines. [Dentro] 1960
- 2ª *¡... Resuenen las cajas...!* Cajas. [Dentro]
- 3ª *¡... Repitan las trompas...!* Trompetas. [Dentro]
- 4ª *... Con Céfito y Aura ...*
- TODAS *¡... arma, arma, guerra, guerra...!*
 ¡... guerra, guerra, al arma, al arma ...! 1965
 ¡... que sale la hermosa Arminda en campaña ...!
 Salen Adolfo y Florante.
- ADOLFO Con la licencia, señora,
 que da esta bélica salva...
- FLORANTE Con el seguro que ofrece
 quien gente a alistarse llama... 1970
- POLIDORO (*Aún más que admirar nos queda.*) [Aparte]
- LEONIDO (*Pues atiende a lo que falta.*) [Aparte]
- ADOLFO ...disculpado a este retiro

oso entrar.

FLORANTE ... bien a estas salas

puedo atreverme.

ADOLFO Y más cuando

1975

militan en mí dos causas.

FLORANTE En mí, otras dos. Proseguid,
que quizá son una entrambas.

ADOLFO En alcance de Leonido

me hice al mar; corrí las playas

1980

* que el archipiélago boja
y aunque en todas hice instancia,
en ninguna hallé noticia
de que arribase tal barca.

Con que persuadido a que

1985

sin duda corrió borrasca

y que le sepulta el mar,

perdidas las esperanzas,

por que no todo se pierda,

pues llego a ocasión que mandas

1990

gente alistar, te suplico

me permitas sentar plaza

en tu servicio, que supla

del ya perdido la falta*.

FLORANTE Bien dije que habían de ser 1995

una nuestras dos instancias,

pues en seguimiento suyo

tomé el rumbo de Toscana,

como primer patria suya,

persuadido a que la patria 2000

de cuantos corren fortuna

es el centro en que descansan.

Tampoco en ella noticias

hallé que aportado haya

* a su abrigo; y así, vuelvo 2005

por si puedo tu venganza

conmutar a otro servicio;

con que hasta aquí cosa es clara

que convenimos los dos.

* Mas desde aquí la distancia 2010

es que Adolfo se persuade

a que el mar en sus entrañas

le sepulta, y yo que el miedo

es sólo el que le resguarda.

LEONIDO (¿Miedo yo?)

[*Aparte*]

Florante, creer que su fama
perezca que no que huya?

ADOLFO * No es sino que el noble siempre
piensa lo mejor.

que a mí responder a Adolfo
me toca. Mucho os engaña
la pasión; que lo mejor
es pensar que le acobarda
el tenerme a mí ofendida.

Sale Argante deteniendo a Leonido.

Arminda no se persuada
a que a mí me esconde el miedo.

* sino aparentes fantasmas?

LEONIDO En fantasmas aparentes
sabr  desmentir mi infamia.

ARGANTE Pensar lo mejor el noble 2035
más merece tu alabanza
que tu enojo.

FLORANTE Lo mejor
es lo mejor.

ARMINDA Las espadas
suspended, que estoy aquí.

ARGANTE Mira.

LEONIDO  Suelta!

POLIDORO Advierte.

LEONIDO  Aparta! 2040

ADOLFO Yo, señora. . .

FLORANTE Yo, señora. . . ♣

ARMINDA No prosigáis; basta, basta,
no me obligu is. . .

ARGANTE No me fuerces;
ya que no te deseng a

♣ v. 2041 *Florante*. Yo, señora...] omit. A,C. Esta parte del verso ha sido omitida en dos de los testimonios, posiblemente por faltar en el manuscrito anterior común, pero aparece reflejada en los otros dos. Adopto entonces la lectura que nos ha llegado a través de los testimonios B y D.

ni mi voz ni mi respecto, 2045

lo haga ...

LEONIDO ¿Quién?

ARGANTE ...mi ciencia sabia,

castigándote en que no

veas todo esto en qué para.

LEONIDO ¿Cómo?

ARGANTE Así. Toda esa pompa

se desvanezca y deshaga 2050

con cuanto en el no fingido

palacio de Arminda pasa,

dejando sólo las voces,

por que el orbe en lides arda,

diciendo en los ecos ♣ [Vase Argante.] 2055

de Céfiro y Aura,

diciendo clarines,

trompetas y cajas...

TODOS Y

MUSICA ¡...arma, arma, guerra, guerra,

♣ v. 2055 diciendo en los ecos] omit. A,B,C. Solamente Vera Tassis incluye este verso aquí. Al haber un problema con la rima, pienso que se daría cuenta de que faltaba un verso, y optó por incluirlo. Adopto su lectura por ser la única existente.

guerra, guerra, al arma, al arma,

2060

que sale la hermosa

Arminda en campaña!

Con esta representación y música desapareció el palacio con la propia brevedad que el gabinete y quedó el foro de los peñascos como antes.

POLIDORO ¿Qué no vistas maravillas

son éstas, señor?

LEONIDO

Hay tantas

que no me atrevo a creerlas

2065

por no atreverme a dudarlas.

Marfisa, con sus prodigios

me obliga a un tiempo y me espanta;

con sus mágicas su padre

me admira y me sobresalta;

2070

con su piedad, Mitilene

me admite; y con su amenaza,

a ir me obliga huyendo de ella;

Arminda tiene en balanzas

por mí su reino en la lid

2075

de si le pierde o le gana;

Adolfo me favorece

cuando Florante me agravia

y ambos me ofenden aún más,
que no en buscarme, en amarla. 2080
¿Cómo he de acudir a tanto
tropel de acciones contrarias?

POLIDORO * Dando tiempo al tiempo, que él
sabe ciertas sendas varias
que acá ignoramos.

LEONIDO Bien dices. 2085
Ve, los caballos desata.
Salgamos de aquí una vez,
que allá . . .
Vase Polidoro y sale Marfisa.

MARFISA ¿Es ésa la palabra
que me diste de que, en viendo
lo que sucede en Tinacria, 2090
huésped mío quedarías?

LEONIDO ¡Ay Marfisa, que la causa
que tuve para ofrecerla
tengo para no guardarla!

MARFISA ¿Cómo?

LEONIDO Como cuanto he visto 2095
es contra mi honor y fama.

MARFISA ¿Contra tu fama y honor?

LEONIDO Sí.

MARFISA Pues, ¿qué esperas? ¿qué aguardas?

Vuelve por ellas, Leonido,

que es mi afición tan hidalga

2100

- antes lo dije - que quiero

que muera[s] con alabanza ♣

más que el que sin ella vivas.

* Y si para restaurarla

de mí hubieres menester

2105

favor, lleva esta medalla

que desde que nací es

mi más estimable alhaja;

será carta de creencia

a cualquiera que la traiga

2110

para poner alma y vida

en cuanto de mí te valgas;

* y quizá te llevará

para ese empeño, tus armas.

LEONIDO Yo la estimo; y agradezco

2115

♣ v. 2102 mueras] muera A,C. El verbo debe estar obviamente en segunda persona así que adopto la lectura de B y D, que es la correcta.

que recíproca la paga

* tan a mano esté. Ésta es

otra que a mí me acompaña

también desde que nací.

Toma y será también carta

2120

de creencia para que

si hubiere en ti otra mudanza

que a mayor fausto no sea,

te acuda con vida y alma.

MARFISA Parte, pues.

LEONIDO Adiós.

[MARFISA Adiós.] ♣

2125

LOS DOS ¿Qué contendrá esta medalla? [Aparte]

MARFISA [Mas,] ¿Qué miro?

LEONIDO Mas, ¿Qué veo? ♣

MARFISA ¡Ésta es la mía!

LEONIDO Al trocarlas,

o ella se erró o yo me erré.

♣ v. 2125 *Marfisa* Adiós.] omit. A,C. Obviamente falta la última parte de este verso así que adopto la lectura que nos ha llegado a través de los testimonios B y D.

♣ v. 2127 Mas, ¿Qué miro? Mas, ¿qué veo? ¿Qué miro? ¿qué veo? A: ¿Qué miro? Mas, ¿qué veo? C. Para conseguir el número apropiado de sílabas en este verso he de adoptar la lectura de B y D.

¡Marfisa! ¡Marfisa!

MARFISA Nada 2130

me digas. (Mi padre viene.) [Aparte]

Si has visto lo que deseabas,
hombre, y de tu fuerte escudo

no me revelas el alma,

¿qué me quieres? Vete, vete, 2135

donde, inmensa la distancia,
ni te oiga ni te vea.

(Crea, al verme ir enojada, [Aparte]

que querer ni ser querida ♣

es lo que de mí le aparta.) Vase. 2140

LEONIDO Oye, ¿qué mujer es ésta,
cielos, que en un punto pasa

del favor al odio? O ¿qué

afecto el que me arrebató ♣

a mí el corazón tras ella, 2145

que es quererla y no es amarla?

♣ v. 2139 que querer] que a querer C. Adopto la lectura de la mayoría.

♣ v. 2144 arrebató] arrastra A,C. Para que este verso sea octosílabo, como debiere, tengo que adoptar la lectura de B y D.

Sale Polidoro.

POLIDORO Ya están aquí los caballos.

LEONIDO Aunque otro impulso me arrastra,
el del honor es primero.

Vamos a ver en qué para 2150
en el palacio de Arminda
- pues ya lo dirá la fama -
el pendiente duelo en que

* me honra uno y otro me agravia.

POLIDORO ¿En qué ha de parar, delante 2155
de Arminda, si no que le haga ♣
su respecto que no pase
más que a empuñar las espadas
y en que se pierdan las voces
diciendo trompas y cajas. . .? 2160

Música ¡...arma, arma, guerra, guerra [Dentro]
guerra, guerra, al arma, al arma,
que sale la hermosa

Arminda en campaña!

Repitiendo la música, las trompetas y las cajas se entraron y volvió a descubrirse el palacio

♣ v. 2156 si no que le haga] si no en que haga A,C; si no que haga B. De nuevo, para que el verso adquiriera sentido y siga las reglas métricas, he de adoptar la versión de Vera Tassis.

ADOLFO Ya he dicho que lo mejor
se ha de creer. 2165

ARMINDA También he dicho que basta;
y es mucho durar porfía
tan inútilmente vana. 2170

ARMINDA Y advertid que desde aquí,
para que allá no suceda
de él resulta alguna, queda
este duelo sobre mí.

Y crea el que desatento
le rompa que halle añadido,
sobre el odio de Leonido,
segundo aborrecimiento.

Y si vuestra bizarría
aspira al que más merece,
buena ocasión se le ofrece
hoy en la defensa mía.

Ya declarada la guerra 2185
 en Mitilene está; ya
 puesta en mi favor está
 en arma toda la tierra;
 en la campaña emplead,
 no en el palacio, la saña; 2190
 que del valor la campaña
 es campo de la verdad. ♣

FLORANTE Quedad con Dios.

ADOLFO Él os guarde.

ARMINDA ¿Cómo os vais sin responder?

ADOLFO Como el que va a obedecer, 2195
 no es bien que en serviros tarde.

FLORANTE Como el que a serviros va
 sólo le toca serviros;
 y lo que yo he de deciros,
 la campaña os lo dirá. 2200

♣ Después del verso 2192 Vera Tassis (D) incluyó dos versos más que imagino fueron creados por él ya que no comparte con ningún otro testimonio (*Y mostrad en el vencer/ el furor que en los dos arde*). Tanto a su testimonio como al testimonio B le faltan los versos 2195 y 2196 de más abajo (*Como el que va a obedecer,/ no es bien que en serviros tarde*) probablemente porque ya aparecerían omitidos en su antecesor común. Vera Tassis, al darse cuenta que la rima de la redondilla no funcionaba se tuvo que inventar dos versos pero los incluyó en el lugar erróneo. Para esta edición no incluyo los versos de Vera Tassis y me atengo al texto base donde sí aparecen los versos omitidos en B y D.

Vanse y salen soldados con Merlín.

SOLDADO 1º Como mandaste, señora,
a tus pies hemos traído
el criado de Leonido.

ARMINDA Llegad, retiraos ahora.

MERLÍN (¿Para qué me trairá aquí?) [Aparte] 2205

ARMINDA (¿Qué no intentará mi ira?) [Aparte]

MERLÍN (¡Ay, señores, cuál me mira!) [Aparte]

Tengan lástima de mí,
* que soy niño y solo
y nunca en tal me vi. 2210

ARMINDA Sabiendo yo que es verdad
cuanto dijisteis primero,
satisfaceros espero
poniendooos en libertad.
Pero habeisme de decir 2215
dónde vuestro amo tenía
más amor, dónde solía
con más cariño asistir,
en qué provincia os parece
que, si es que salió del mar, 2220

habrá ido [a] asegurar♣

su vida.

MERLÍN

No se me ofrece

parte en que descanso tenga;

que es tan vario, tan altivo

[su espíritu ambulatorio,] ♣

2225

que sin que vaya ni venga,

va y viene sin descansar;

tanto que, yendo y viniendo,

saldrá de un lugar lloviendo

sin saber a qué lugar.

2230

Jamás en él conocí

cariño yo que no fuera

* cariño de faltriquera.

ARMINDA ¿Estás loco?

MERLÍN

Creo que sí,

pues que digo la verdad;

2235

y no, pues sé que la digo;

♣ v. 2221 a asegurar] asegurar C. a apocopada que desaparecería en C pero que todos los otros testimonios comparten. Me atengo a la mayoría.

♣ v. 2225 su espíritu ambulatorio,] omit. A,C. Este verso solamente aparece reflejado en las versiones B y D y lo incluyo pues es necesario.

que una caja que consigo

* trae, de no sé qué beldad

incógnita, al parecer

* contiene el bello retrato

2240

que adora con tal recato

que a nadie le deja ver.

* Con él a solas suspira

y tan tierno le enamora

que cuando le mira llora

2245

y llora si no le mira.

Con que sé de cierto que

donde está la dama irá.

ARMINDA ¿Y dónde la dama está?

MERLÍN Eso es lo que yo no sé.

2250

ARMINDA *¿Nunca la visteis?

MERLÍN Ni oílo.

ARMINDA ¿Ni de qué patria es?

MERLÍN Ni vello.

ARMINDA ¡Qué os diera yo por sabello!

MERLÍN Qué os diera yo por decillo,

vengándome de él y de ella;

2255

de ella, pues por ella ha sido

haber al duelo venido
de que hubiese otra más bella;
y de él, pues si le buscaras
y matarle consiguieras,
a mí la vida me dieras.

2260

ARMINDA ¿Cómo?

MERLÍN Como, si reparas

en que te dije quién es,
donde quiera que me vea
me ha de matar. Esta idea
me trae tan sin mí, después
de no ver en tantos días

2265

* la luz del sol, que no puedo
vencer el usado miedo
de hipocondrias fantasías;

2270

* de que, para asegurarme,
fuerza que me valga es
* del sagrado de tus pies.

De vivir aquí has de darme
licencia, puesto que aquí
es cierto que él no vendrá;
que aquí no se atreverá

2275

a entrar nunca.

ARMINDA

Pues yo fui

la causa de ese temor,

bien es que al reparo acuda.

2280

Aquí os quedad. (Nueva duda

[*Aparte*]

ha engendrado mi temor,

persuadido a que no ignora

éste la dama quién es.

Asegurémole pues

2285

de otra suerte). ¡Hola!

SOLDADO 1º

Señora . . .

ARMINDA

Oíd aparte. A ese criado ♣

habéis de asistir de modo

que vais observando todo

cuanto diga y haga; y dado

2290

una vez por muy su amigo,

procurad desentrañar

su pecho hasta averiguar

- pues más con vos que conmigo

se declarará – quién es

♣ v. 2287 A] omit. A,C. Se trata de un error obvio en las versiones A y C así que opto por la lectura correcta.

y dónde vive esa dama
que dice que su amo ama.

SOLDADO 1º Descuida conmigo, pues
o no seré yo quien soy
o cuanto su pecho encierra
le haré decir.

2300

Dentro

[VOCES] ¡Arma! ¡Guerra!

Cajas, trompetas y sale Alfreda.

ARMINDA ¿Qué es lo que escuchando estoy?
¿Qué novedad habrá habido
para tocar arma ahora?

ALFREDA La novedad es, señora,
haber aviso venido

2305

de que ya de Mitilene

la armada se ha descubierto;

* y de un bordo y otro, al puerto
de faro costeando viene.

2310

* Y como pasando estaba,
muestra la gente que ya
listada a tu bando está.

* En fe de cuánto deseaba

que des orden de que marche, 2315

* ese rebato ha tocado.

ARMINDA Pues no cesen, inspirado

** el bronce y herido el parche;

que antes que ella tome tierra

- ¡dadme un caballo! - a la playa 2320

es bien que a impedirlo vaya. Vase.

Dentro

[VOCES] ¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!

SOLDADO 1º Mientras la marcha se ajusta

* - el alma de gozos llena

una y otra norabuena -, 2325

es justo que, de la injusta

prisión, libre os dé.

MERLÍN Pues ¿qué

- aquí para entre los dos -,

señor soldado, os va a vos

que preso o que libre esté? 2330

SOLDADO 1º ¿Qué me va? La compasión

de la sinrazón que han hecho

con vos; que en un noble pecho

la sinrazón es razón

* para que, compadecido 2335
por pobre y por extranjero,
vuestro amigo verdadero
sea.

MERLÍN

(El cielo me ha venido

[*Aparte*]

a ver en este soldado
tan tierno de corazón, 2340
pues dirá su compasión
a qué ejercicio, a qué estado
aquí me podré aplicar
para ingeniarme a vivir;
ya que no tengo de ir 2345
a parte que pueda dar
mi amo conmigo.)

SOLDADO 1º

Venid,

refrescaremos primero;
que luego llevaros quiero
a donde, para la lid, 2350

* sentéis en mi Compañía
plaza.

MERLÍN

En cuanto a refrescar,

convengo; en cuanto a sentar

plaza, excusarlo querría, ♣

si fuese posible.

Soldado 1o

No

2355

lo puede ser, que no puedo

tener yo amigo con miedo.

MERLÍN

Ni amigo sin miedo yo. ♣

SOLDADO 1º Ya sé que ésa es falsedad;

que vuestra fisonomía

2360

muestra grande valentía.

MERLÍN

* ¿Mi frisoniqué? Mirad

lo que decís; que a fe mía

que la que os dio aquesa muestra

será la frisona vuestra

2365

mas no la frisona mía; ♣

♣ v. 2354 excusarlo] excusado A,C. Adopto la lectura de B y D por ser la correcta, ya que se está refiriendo al hecho de *sentar plaza*.

♣ v. 2358 sin] con A,C. Este verso solamente tiene sentido en las versiones B y D: *Ni amigo sin miedo yo*. Los graciosos tenían como característica el ser miedosos, así que sería extraño que un amigo de Merlín no manifestase ese mismo rasgo.

♣ v. 2366 mas no la frisona mía] omit. B; mas no la frisonomía C. Adopto la lectura de A y D pues es la que tiene más sentido ya que en estos versos Merlín está jugando con los adjetivos *vuestra* y *mía*, lo cual no podría ocurrir si se adoptase la lectura de C. De todas maneras la diferencia entre *frisona mía* (A ,D) y *frisonomía* (C) es mínima y este tipo de error podía ocurrir muy fácilmente, especialmente si el copista, como pudiera ocurrir en este caso, no estaba

que en mi vida conocí

a esa señora.

SOLDADO 1º

Dejemos

las burlas y refresquemos.

* Aloja de nieve allí

2370

hay.

MERLÍN.

Para hacer la razón

que a tanto agasajo os mueve,

mejor que aloja de nieve

* será vino de carbón.

SOLDADO 1º * ¡Oh! ¿Corriente sois? No en vano

2375

a ser desde aquí me obligo,

más que vuestro hermano, amigo.

MERLÍN

Y yo amigo más que hermano.

SOLDADO 1º Venid, que toques de guerra

ya a marchar llaman.

Cajas.

MERLÍN

Bebamos,

2380

y donde quisiereis vamos.

UNOS

¡Arma, arma!

[*Dentro*]

OTROS

¡A tierra, a tierra!

[*Dentro*]

entendiendo el chiste mencionado.

OTROS	* *	Amaina la mayor.	[Dentro]	Silva
OTROS		Iza el trinquete.	[Dentro]	
OTROS	* * *	A la escota.	[Dentro]	
OTROS		A la entena.	[Dentro]	
OTROS		Al chafaldete.	[Dentro]	

Con la confusión de instrumentos militares y de náuticas faenas a una y a otra parte, se transmutó el Teatro en un bosque enmarañado sin que lo confuso le quitase nada de lo hermoso.

En el foro estaba el Monte Etna, elevado en la mayor altura que dispensaba el sitio -y lo que le faltaba se suplía con el artificio -, cuya robusta falda iba creciendo en desiguales tránsitos formados de peñascos a quien acechaban con susto algunas ramas que no querían crecer hasta su punta, temerosas de ver en su eminencia el denso humo que vomitaba, exhalando a ratos chispas de fuego, indicios del volcán que hospedaba dentro.

Estaba el monte obstando la majestad de su elevación a quien le formaba dosel el humo que exhalaba, siendo una de las singulares obras que se ha visto, y después de las voces salieron a tierra Mitilene, damas y soldados.

MITILENE	Pues nos ofrece el puerto,	Dentro	2385
	tan poco defendido, el paso abierto,		
	abátase la vela,		
	ala de lino con que nada y vuela		
	de uno en otro elemento		
*	tanto neblí del mar, delfín del viento,		2390
	como a surcar se atreve,		
	con máquinas de fuego, ondas de nieve.		

AURELIO Echa el ancla y aferra. [*Dentro*]

UNOS * Los esquifes al mar. [*Dentro*]

OTROS ¡A tierra, a tierra! [*Dentro*]

[*Salen todos.*]

MITILENE ¡Salve Tinacria! Oh tú, de mi fortuna 2395

primer patria, pues fuiste primer cuna
de la que a darme el ser en nupcial yugo, ♣

llevar su estrella plugo

* a Egnido; donde fue mi nacimiento

tan general contento 2400

* que, del Peloponeso, su alto monte,

por todo su horizonte,

consagrado a mi nombre el suyo, viene

a ser el de la isla, Mitilene.

Salve y permite que en tu esfera bella 2405

imprima, en fe de posesión, la huella;

tanto porque a mí más que a Arminda toca

cuanto por su respuesta y por la poca

instancia en seguimiento del tirano

que dio la muerte a su infelice hermano. 2410

♣ v. 2397 nupcial] numpcial B,C. Adopto la grafía más moderna que aparece en A y D.

Desembarcando, Aurelio, haced que vaya
la gente y vaya[n], al ocupar la playa,
para no perder tiempo, mis blasones,
doblándose en formados escuadrones;
porque yo, desde luego,
la guerra he de llevar a sangre y fuego.

2415

AURELIO De tu valor lo fio;
bien que un recelo, inútil como mío,
mal agügero me ha dado.

MITILENE ¿Qué recelo?

AURELIO Que al occidente, donde el Mongibelo
es terror de Tinacria...

2420

MITILENE ¿Qué?

AURELIO ... presumo

que aquello, más que exhalación, es humo
que aborta de su seno;
primer señal de que, de horrores lleno,

* sólo en esto clemente,

2425

suele avisar primero que reviente.

MITILENE Aqueso más que agüero

* para mí es vaticinio, si es que infiero

que cuando hace - temiendo su castigo -

llamada el enemigo 2430

para parlamentar, fuegos enciende;

[y] eso debe de ser lo que pretende ♣

* Arminda. Y como el sol con su luz, ciego

al fuego deja sin lucir el fuego,

no vemos de ese monte en lo más sumo 2435

el fuego arder si no empañarle el humo. ♣

De fantásticas sombras ni crueles

hados nunca hice caso; los cuarteles,

como se van formando, recorramos,

porque en real marcha vamos 2440

talando cuanto opósito al encuentro

salga, hasta dar con el guardado centro

que, oculta, dicen que contiene a Arminda.

AURELIO A tu valor, ¿qué habrá que no se rinda?

Y más cuando la fama te previene 2445

tan justa empresa.

Cajas.

UNOS

¡Viva Mitilene,

[Dentro,] a una parte.

gloriosamente altiva!

OTROS

¡Gloriosamente heroica, Arminda viva!

[Dentro,] a otra parte.

♣ v. 2432 y] omit. C. Adopto la lectura de la mayoría.

MITILENE ¿Qué salva será ésta?

AURELIO Bien claro [el monte] ha dado la respuesta,♣ 2450

dando hacia aquella parte

* a voces de Belona ecos de Marte.

Gente de guerra a embarazarte el paso

será sin duda.

MITILENE Vamos, que no acaso

tan presto a nuestra vista el triunfo se halla, 2455

a poner el ejército en batalla.

AURELIO *Bien tu denuedo a todo se previene.

UNOS ¡Arminda viva! [Dentro]

OTROS ¡Viva Mitilene! [Dentro]

Cajas y trompetas y se entran todos y sale[n] Leonido y Polidoro en trajes de humildes soldados.

LEONIDO A buena ocasión llegamos, Romance: e-e

pues desde aquí, frente a frente, 2460

los dos campos se descubren

de Arminda y de Mitilene,

que para darse batalla

♣ v. 2436 si no] sin A,B,C. Acepto la enmendación de Vera Tassis, porque le da más sentido al verso.

♣ v. 2450 el monte] omit. A,C. Falta obviamente esta parte en el verso así que adopto la lectura de los testimonios que lo reflejan correctamente.

uno y otro se previenen. ♣

POLIDORO La ocasión es buena pero 2465
 el pretexto con que vienes
 a hallarte en ella no sé
 que lo sea, pues no atiendes
 al peligro en que te pones
 de ser conocido.

LEONIDO Ése 2470
 es poco reparo el día
 que nadie aquí llegó a verme;
 y viendo un pobre soldado
 en traje tan diferente
 y diverso nombre, no ♣ 2475
 es fácil el conocerle.
 Fuera de esto, ¿quién habrá
 que imagine ni que piense

♣ v. 2464 uno y otro] unos y otros A,C. Adopto la lectura donde aparece *uno y otro* en singular porque se está refiriendo por separado al campo de Arminda por una parte y al campo de Mitilene por otro.

♣ v. 2475 diverso] diferente A,B,C. Adopto la enmendación de Vera Tassis porque soluciona el problema de las otras lecturas donde el verso aparece con una sílaba en exceso. Imagino que alguno de los testimonios anteriores perdidos habría tenido este error y de ahí que lo reflejen todos menos Vera Tassis. El adjetivo *diferente* aparece en el verso inmediatamente anterior y en algún momento dado habría sido fácil cometer el fallo de repetirlo sin darse cuenta.

que soy yo [y] que vengo donde ♣

tanto se desea mi muerte?

2480

En ninguna parte está

retraído* un delincuente

más seguro que en la cárcel,

si hay quien en ella le albergue;

porque si traerle a ella

2485

es la instancia de los jueces,

¿de dónde le han de traer,

si está donde han de traerle?

Esto, en una parte; en otra,

las razones que me mueven

2490

a aquesta temeridad

- ¡como fábula se cuente! -

son dos: una, si por mí,

- que aunque Arminda me aborrece,

no dejo yo de adorarla,-

2495

empeñado en una suerte

* tiene de Tinacria el reino, ♣

♣ v. 2479 y] omit. A,C.

♣ 2497 Tinacria] Salabria A; Calabria BC. Todos los testimonios tienen o *Calabria* o *Salabria*, reinos que hasta

¿será bien que yo la empeñe

en el peligro y que luego

en el peligro la deje?;

2500

otra es que corra la fama

de que de temor me ausente.

Y si mi valor aquí

* algún noble lauro adquiere,

lo que de persona a nombre

2505

va, siendo el nombre voz leve

y realidad la persona,

irá de que allá me afrente

y aquí me alabe; de modo

* que, al ver que lidia valiente

2510

el que moteja cobarde,

es fuerza que se avergüence

de ser lo mismo que dice

lo mismo que le desmiente.

POLIDORO No me toca con razones

2515

argüirte; obedecerte

con lealtades, sí. Dispón

ahora no habían sido mencionados antes. Vera Tassis se daría cuenta y lo corrigió substituyéndolo por Tinacria, como debería correctamente leerse.

tú, que yo a tu lado siempre

leal criado he de seguirte

aunque la vida me cueste.

2520

LEONIDO No digas leal criado; di

leal amigo, pues lo eres.

POLIDORO Y, en fin, ¿qué piensas hacer?

LEONIDO * Estar a la mira de este

primer encuentro hasta ver

2525

si la fortuna me ofrece,

quizá por yerro, ocasión

en que mi denuedo muestre

* que a un tiempo es persona que hace

y persona que padece.

2530

POLIDORO Pues retírate a lo espeso

de estas ramas porque vienen

hacia aquí algunos soldados.

LEONIDO Que no nos vean, conviene,

desmandados y pregunten

2535

quién somos.

Escóndense y sale el 1º Soldado y Merlin.

SOLDADO 1º Hombre, detente;

que ya en la ocasión implica

ser amigo y que te ausentes...

MERLÍN

Señor amigo de ayer,

que hoy me sigue y me parece

2540

que me seguirá mañana,

* no implicará a quien supiere

que ya no puedo sufrir ♣

que a preguntas me atormente.

SOLDADO 1º Pues ¿qué es lo que te pregunto

2545

yo más que de dónde eres,

cómo te llamas, tus padres

cómo, cuántos años tienes

y cuántos ha que a Leonido

sirves, en qué isla mantiene

2550

él su casa y su familia,

si es casado, si pretende

casarse, con quién y dónde?

Cosas que un amigo debe

saberlas para contarlas

2555

a otro amigo, si se ofrece;

* que esto es ser corriente amigo.

♣ v. 2543 ya] yo C. Adopto la lectura de la mayoría.

MERLÍN * Estotro, amigo moliente.

Y pues a aquesas preguntas

te he respondido otras veces 2560

lo que sé y lo que no sé,

déjame ir donde quisiere;

que si en el pasado brindis

de aquel refresco caliente

* me hice mona , no por eso 2565

será justo que sospeches

* que necesito de maza.

UNOS ¡Viva Arminda!

Cajas. [Dentro]

OTROS

¡Mitilene [Dentro]

viva!

SOLDADO 1º Ya, dándose vista,

entrambos campos se mueven; 2570

por eso no te respondo,

que no es justo que me echen

menos en mi puesto; pero

yo volveré a responderte. *Vase.*

MERLÍN ¿No basta ser preguntante 2575

sino también respondiente?

¿Cómo huiré de él cuando es fuerza

que en esta tierra me quede

a vivir, por el seguro

* de que en ella mi amo [no] entre? ♣ 2580

* Y pues la vida es alhaja

que no se halla si se pierde,

en lo espeso de estas ramas

me esconda. (En ellas hay gente; [Aparte]

* otros gallinas serán, 2585

con que entra aquí lindamente

* lo de “cállate y callemos”).

Señores soldados, si éste

es cuartel de la salud,

admitan vuesas mercedes 2590

un achacoso que trae

todo el miedo competente

para... (Mas, ¿qué es lo que veo?) [Aparte]

[Salen Leonido y Polidoro.]

LEONIDO ¿Qué veo? Merlín es éste.

♣ v. 2580: Merlín se está preguntando cómo va a conseguir huir de este molesto soldado si de hecho realmente necesita quedarse a vivir en esa tierra donde tiene seguridad que su amo no va venir a buscarlo para vengarse de él. He cambiado el verso poniendo el verbo en forma negativa para darle sentido dentro del contexto.

Pues, ¿cómo, traidor? ...

MERLÍN (A esto, [Aparte] 2595

cuando han errado la suerte,

* caerse la casa a cuestras

llamar los fulleros suelen.)

LEONIDO ¿Delante de mí ...?

POLIDORO Señor,

mira que...

LEONIDO ¿Tú me detienes ...? 2600

POLIDORO Sí; que hizo él como quien es;
y has de hacer como quien eres
tú en no vengarte en un hombre
tan vil.

LEONIDO ¿Es mejor que quede
vivo a que pueda decir 2605
quién soy otra vez?

MERLÍN. Detenle,
Polidoro, mientras yo
huyendo me amparo de ese
primer tercio.

LEONIDO Suelta, digo,
que tengo que darle muerte; *Saca la espada.* 2610

que nadie mejor que el muerto

guarda un secreto.

MERLÍN.

¡Valedme,

cielos!

Sale un sargento y soldados y luego Adolfo.

ADOLFO

Acudid, soldados;

y mirad qué ruido es ése.

SARGENTO ¡Teneos!

MERLÍN

*

Eso, seor sargento,

2615

dígalo a quien no se tiene.

ADOLFO

¿Qué es esto?

SARGENTO

Que ese soldado,

desnuda la espada, viene

tras [es]otro.

ADOLFO

¿Qué esperáis? ♣

¡Desnuda la espada enfrente

2620

de banderas y más cuando

arma se toca! ¡Prendedle!

Llevalle al cuerpo de guardia

donde yo haré que escarmiente

♣ v. 2619 tras esotro] tras otro A,C. La lectura de B y D tiene más sentido desde el punto de vista de la métrica.

a los demás su castigo. 2625

LEONIDO (¡Triste hado!) [Aparte]

POLIDORO (¡Desdicha fuerte!) [Aparte]

LEONIDO Señor, yo, si... cuando...

ADOLFO Nada

digáis; sea lo que fuere
no lo he de saber de vos;
que en boca del delincuente 2630
siempre vive sospechosa
la verdad. Vos que, prudente,
no habéis sacado la espada
viendo el peligro que tiene
el sacarla aquí, decidme, 2635
¿qué ocasión es la que mueve
contra vos a ese soldado
y quién es?

LEONIDO (Cierta es mi muerte, [Aparte]

que es fuerza en decir quién soy
que se asegure y se vengue.) 2640

MERLÍN Ese soldado...

ADOLFO Oye, aguarda,

antes que prosigas... ¿no eres

tú el criado de Leonido?

MERLÍN. ¡Pluguiera a Dios no lo fuese,
pues él, ya preso y ya libre,
me trae en trabajos siempre!

2645

LEONIDO (Él, sin duda se declara.)

[*Aparte, a Polidoro*]

POLIDORO (Con justa razón le temes.)

[*Aparte, a Leonido*]

MERLÍN * Ese soldado, que yo

ni le conozco ni a verle

2650

llegué otra vez en mi vida,

* sobre juzgar una suerte

hoy en el cuerpo de guardia

con licencia de quien pierde,

dijo que la había juzgado

2655

muy apasionadamente

* por no perder el barato

del que ganaba. Impaciente

dije: “quien de mí pensare

tal, mi ...” Y sin llegar al ente

2660

de la razón , se interpuso

en medio toda la gente.

Tocóse al arma; con que

viniendo a mi puesto, en ese

bosque contra mí la espada 2665

sacó; que sin duda debe

* de ser bisoño, pues no
sabe militares leyes.

No quise sacar la mía

y más al ver detenerle 2670

* esotro soldado, a quien

tampoco conozco. Éste

es todo el caso y supuesto

que no hay herida ni muerte,

te suplico que si algo 2675

contigo, señor, merece

quien obedeciendo a Arminda

la dice cuanto ella quiere

- y dijera más si más

supiera - que no le lleven 2680

preso; que para seguro

de que aquí nada hay pendiente,

delante de ti la mano

doy de ser su criado siempre.

ADOLFO Volvedle la espada. Y vos

2685

al soldado agradecedle

que para daros la vida
servicios de Arminda alegue.

LEONIDO A vos, por la piedad, beso
las plantas una y mil veces 2690
y a él, por el ruego, le doy
los brazos; y creed que intente
pagaros mi valor cuanto
mi valor sabe que os debe.

ADOLFO Si tanto de vos fiáis, 2695
buena ocasión se os ofrece,
que ya a la caballería
se ha dado orden de que empiece
a trabar la escaramuza.
Y pues manda que gobierne 2700
yo este derecho costado,
cuartel donde Arminda tiene
su corte, a darles calor
vaya avanzando la gente.

Vanse y tocan cajas y trompetas.

TODOS ¡Arma, arma! [Dentro]

MERLÍN Ya que solos 2705
quedamos, ¿podré atreverme

a pensar que lo que dije

* con lo que he callado enmiende?

LEONIDO Llega otra vez a mis brazos.

POLIDORO Y a los míos.

UNOS ¡Mitilene [Dentro] 2710
viva!

OTROS ¡Arminda viva! [Dentro]

MITILENE ¡Dadme ♣ [Dentro,] de una parte.

un caballo y nadie entre
antes que yo en la batalla,
por que Arminda conocerme
pueda!

ARMINDA ¡Un caballo me dad [Dentro,] de otra parte. 2715
y nadie llegue a ponerse
delante, por que conozca
mi divisa Mitilene!

TODOS ¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra! Dentro

LEONIDO ¡Oh, si los cielos me diesen 2720
ocasión en que mostrarme!

Entrándose unos y otros, en esta confusión se descubrió encima del monte Megera en una

♣ v. 2711 Viva Arminda] Arminda viva C .

tan horrorosa hidra que con razón se le juzgaba madre del volcán a que imitaba al Etna, y dando diferentes tornos con extraño artificio por él, después de haber dicho estos versos:

MEGERA * Antes que las dos se encuentren

y castigada Tinacria

ni la una ni la otra reine,

su seno rasgue el volcán

2725

y de su preñado vientre

en nubes de humo que aborte,

globos de fuego reviente.

Reventó el volcán con estruendo tan terrible que la admiración que le atendía perdonara tanto primor a lo fingido por no verse con tanto susto en lo imitado.

Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componía y con ira impetuosa las arrojó por el Teatro dejando descubiertas sus ardientes entrañas llenas de fuego natural y aunque la máquina de el monte se deshizo, no se deshizo ni el susto ni la admiración porque quedaron sus quebrados senos arrojando llamas, y las piedras que se repartían por el Teatro estaban tan encendidas que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fue un pensamiento admirablemente ejecutado porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte, junto en un instante, fue un todo de maravillas que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración.

UNOS ¡Cielos, favor!

[Dentro]

OTROS ¡Piedad, cielos!

[Dentro]

POLIDORO ¿Qué nuevo escándalo es éste?

2730

- LEONIDO* Que [el] volcán ha reventado; ♣
 que con la negra corriente
 de su derretido azufre
 y de sus llamas ardientes
 el fiero embrión la tierra 2735
 inundan y el aire encienden.
- POLIDORO* Ambos campos se retiran.
- LEONIDO* ¿Qué mucho, si hay quien los vence?
- MITILENE* ¡Soldados, al mar; que bien [Dentro] ♣
 habrá menester valerse 2740
 de tanta agua tanto fuego!
- ARMINDA* ¡Al monte, soldados, quede [Dentro] ♣
 suspensa la lid en tanto
 que el cielo sus iras temple!
Pasando de una parte a otra todos.
- AURELIO* ¡Oh, justos juicios del cielo” [Dentro] 2745

♣ v. 2731 [que el volcán ha reventado] qué volcán ha reventado C. Adopto la lectura de la mayoría. En A aparece el artículo (*el*) claramente añadido encima, pero originalmente tendría la versión de C, esto es, con el artículo omitido. Sin el artículo este verso se podría haber convertido en una pregunta: ¿*Qué volcán ha reventado?*?, lo cual no tendría mucho sentido porque de hecho se trata de la respuesta a la pregunta que ya aparece en el verso anterior. El copista de A se daría cuenta y añadió el artículo para enmendar y darle sentido al verso mientras que el de C lo copió tal cual sin enmendación.

♣ v. 2739 *Dentro*] omit. A,C.

♣ v. 2742 *Dentro*] omit. A,C.

Sin duda es - pues no consiente
que litigue la injusticia -
que por la inocencia vuelve.

UNOS ¡Al monte! [*Dentro*]

OTROS ¡Al mar! [*Dentro*]

TODOS ¡Fuego, fuego! [*Dentro*]

LEONIDO ¿Dónde iré yo que no lleve 2750
tras mí mis hados? El mar
con sus tormentas me ofende;
el Cáucaso con sus magias
me aflige; con sus crueles
diluvios el aire; y ahora 2755
el fuego, con sus ardientes
iras.

TODOS ¡Socorro, piedad! [*Dentro*]

POLIDORO Pues aún hay otro accidente.
Las encendidas pavesas
que el aire es fuerza que vuelen 2760
sobre aquel vecino bosque,
diluvios de chispas llueven.

MERLÍN De él huyendo salen cuantos
le tuvieron por albergue.

ARMINDA ¡Ay, infelice de mí! *Dentro* 2765

TODOS El monte en que el fuego prende, *[Dentro]*
el cuartel de Arminda es.

ADOLFO ¡Soldados, a socorrerle! *[Dentro]*

LEONIDO ¿Qué es lo que escucho?

¿El cuartel
de Arminda? Pues, ¿qué hay que espere? 2770

¡Pierda en su favor mil vidas! *Vase.*

POLIDORO Fuerza es que tras él me empeñe. *[Vase.]*

MERLÍN Y yo tras ti... Pero no,
que podrá ser que me queme.

Siempre pasando de una parte a otra.

FLORANTE ¡Oh, si fuese yo el dichoso... *Sale.* 2775

ADOLFO ¡Oh, si yo el dichoso fuese... *Sale.*

FLORANTE ... que la socorra!

ADOLFO ... la ampare!

Sale Leonido con Arminda en los brazos y cae desmayado Leonido.

LEONIDO ¡Ay de mí!

ARMINDA ¡Cielos, valedme!

LEONIDO Pero como alentéis vos,
¿qué importa que yo no aliente? 2780

FLORANTE ¿Qué es lo que miro?

ADOLFO ¿Qué veo?

LOS DOS Señora, ¿qué estrago es éste?

ARMINDA. Nada. Cuidad de ese hombre,
a quien mi vida se debe.

ADOLFO (¡Feliz quien tal dicha goza!) [Aparte] 2785

POLIDORO (Y infelice quien la pierde.) [Aparte]

FLORANTE (Y felice y infelice [*Aparte*]

quien lo que ha de estimar siente.)

Con el asombro que trujo el volcán, y el incendio que causó en las tiendas de Arminda, y el socorro de Leonido, se acabó la segunda jornada igualmente a la primera.

[*Salen cuatro y cantan las coplas siguientes:*]¹²⁵

ROSA *A mí por rosa me toca* *Sale.*

 sola en las flores reinar,

 pues desde mi primer cuna

 visto la púrpura real.

125 *Salen cuatro y cantan las coplas siguientes:* omitido en testimonio C.

AZUCENA *A mí, que soy la azucena,
el reino me ha de tocar,
pues mi blancura acredita
más limpia la calidad.*

ROSA *Eso dirán mis hazañas.*

AZUCENA *Eso mis triunfos dirán.*

ROSA *Pues al arma toca.*

AZUCENA *Al arma
toca.*

ROSA *¡Parciales, llegad!*

AZUCENA *¡Venid, parciales!*

LAS DOS *Y todos
al campo haced tribunal
donde disputen las armas
mi fragante autoridad.*

LAS DOS *Y así sirvan a todos, Vueltas.
porque se junten,
de pregones las voces
que lo divulguen.*

Sale Narciso.

NARCISO *Yo, el narciso, a la azucena
la sirvo de general,*

aunque al esguazar cristales

logre otra fatalidad.

Sale el clavel.

CLAVEL *Yo, el clavel, rijo las tropas*
 de la rosa, su galán,
 desde un fortín de esmeralda
 que coronó de coral.

Canta.

ROSA *El clavel y la rosa*
 por verse mueren,
 pero solo el narciso
 muere por verse.

Vueltas.

Sale la Mosqueta y otros tres.

MOSQUETA¹²⁶ *De la azucena ofrecemos*
 seguir la parcialidad,
 armados de punta en blanco
 jazmín, mosqueta y azar.

Sale Amapola y otros tres.

AMAPOLA *Rojo el vulgo de amapolas*
 sigue en tumulto marcial

Canta.

126 Mosqueta: se trata de un tipo de rosa, la rosa mosqueta.

todo el aplauso vulgar.

no sirven finos;

que él se arrima, ella echa

por esos trigos.

Sale la Clavelina y canta.

CLAVELINA Entre rosa y azucena

la clavelina neutral,

aunque más disciplinada,

no se atreve a declarar.

De las dos a un tiempo soy

parienta con igualdad,

pues su estirpe roja y blanca

sangre y limpieza me dan.

la clavelina

igualdades discurre,

y está indecisa.

Sale el tulipán.

con uno y otro disfraz,

me cautelo, espía doble,

extranjero tulipán.

Como su color me visto,

aunque soy de allende el mar,

cada caudillo que asisto

me tiene por natural.

AZUCENA El ver flor con cautelas Canta.

a nadie asombre,

porque en muchas campañas

hay estas flores.

TULIPÁN ¿Qué hay, señora flor mestiza? Representado.

CLAVELINA ¿Qué hay, villano? ¿Qué le dan?

TULIPÁN ¿Yo villano?

CLAVELINA Una cebolla

fue tu vientre original,

con que por este principio

y el fin de tu nombre, ya

te cantan como al villano

“la cebolla con el pan”.

TULIPÁN ¡Pues tú hablas, disciplinada,

tú, y cuantas son de tu igual,¹²⁷

cuyas ronchas te hacen rayas

como carta de marear!

CLAVELINA ¡Tú conmigo, papagayo,

de las flores, tan bozal,

que el idioma de olorosa

no le has sabido jamás!

TULIPÁN ¡Tú conmigo, que pareces

pared de universidad

a quien vitores de almagre¹²⁸

ensangrentaron la faz!

CLAVELINA Vete a mudar de colores,

camaleón.

TULIPÁN Garibay

de las flores, que no sirves

de la rosa a la beldad,

de la azucena al candor,

mezcla de grana y cambray¹²⁹.

127 *tú y cuantas son de tu igual*: tú, de cuántas son tu igual, en testimonio A.

128 *almagre*: "óxido rojo de hierro, más o menos arcilloso, abundante en la naturaleza, y que suele emplearse en la pintura". (RAE)

129 *cambray*: Especie de lienzo blanco y sutil. (RAE)

CLAVELINA Déjame aquí, advenedizo.

TULIPÁN Ya te dejo, tal y cual.

CLAVELINA Frionazo.

TULIPÁN Entremetida.

CLAVELINA Bobo hermoso.

TULIPÁN Desigual.

TULIPÁN *Tus remiendos me dicen* *Canta.*
que te desprecie.

CLAVELINA *De flor son tus colores,* *Canta.*
mas no lo¹³⁰ hueles.

TULIPÁN *El nombre de estos dos campos* *Canta.*
sé, para salir y entrar;
qué es lo que significa
el color de cada cual;
vestido de rojo busco
la rosa.

Todos cantando.

AMAPOLA *¿Quién viene allá?*

TULIPÁN *Amigos.*

AMAPOLA *¿Qué amigos?*

130 lo: los, en testimonio C

ROSALIND *Pues alerta, y toda flor
se deshoje en vigilar
hasta que el último trance
acredite a mi deidad.*

TULIPÁN *Aquí no soy de provecho,
de blanco me he de mudar;
y al campo de la azucena
me arrojo.*

MOSQUETA *¿Quién viene allá?*

TULIPÁN *Amigos.*

MOSQUETA *Que no hay amigos.*

Diga el nombre.

TULIPÁN *Castidad.*

MOSQUETA *Entre, pues.*

TULIPÁN *Para el engaño*

puerta cerrada no hay.

AZUCENA *De la rosa, di, qué sabes.*

TULIPÁN *Vergüenza es verla...*

AZUCENA. *Habla ya.*

TULIPÁN *...tan sangrienta, que la ira*

no puede disimular.

AZUCENA *¿Qué dice?*

TULIPÁN *Que a sangre y fuego*

tus güestes ha de talar,

aunque pongas, Azucena,

blancas banderas de paz.

AZUCENA *¿Hace minas?*

TULIPÁN *Su ingeniero*
es un profundo raudal
que minas secretas labra
de aljofarado alquitrán.

AZUCENA *¡Pues al arma toca!*

ROSA *¡Al arma*
toca! *Toca.*

AZUCENA *¡Parciales, llegad!*

ROSA *¡Venid, parciales!*

LAS DOS *Y todos*
al campo haced tribunal
donde disputen las armas
mi fragante autoridad.

TULIPÁN *Pues la batalla se traba,*
yo me quiero retirar,
vistiéndome de amarillo,
color que el miedo me da.

UNOS Y

OTROS *¡Al arma, al arma, acuda*
cada uno a su lugar,
y del aire al impulso,

*moviéndose a compás,
la escaramuza traben
el marfil y el coral!*

Bailan mientras cantan.

*EL 4 Rojas y blancas escuadras
se empiezan a deshilar,
con elección desconforme
y con ardimiento igual;
ya se mezclan, ya se tejen,
llegándose a equivocar
si se encanece la grana
o se ensangrienta el cristal;
una embiste, otra repara,
sin saber cuál vence más,
o la violencia de herir
o el ardid de reparar.
Fatigados del combate
el blanco y rojo boreal,
sin que el uno al otro ceda,
la noche los pone en paz.*

*CLAVELINA Cese la escaramuza,
y a nuestros Reyes*

hagan juntas las flores

un ramillete.

ROSA

Y tejiendo matices

de flores varias,

a sus sienes le ofrezcan

una guirnalda.

-Fin del sainete-

JORNADA TERCERA

Hízose el sainete y por no pasar tan luego desde los horrores del Etna a las delicias con que aguardaba el jardín, empezó la tercera jornada con el Teatro de bosque. Tocarón chirimías y atabalillos y salió Merlín y el soldado; cantando, la música.

<i>MÚSICA</i>	<i>De los palacios de Venus,</i>	<i>[Dentro] Romance:e-a</i>
	<i>Casimiro, invicto César,</i>	2790
	<i>a las campañas de Marte</i>	
	<i>en hora dichosa venga.</i>	
<i>MERLÍN</i>	* De cuanto usted me pregunta	
	podré yo una vez siquiera	
	atreverme a preguntarle:	2795
	¿qué novedades son éstas?	
	¿No estaba toda Tinacria	
	con aparatos de guerra	
	para darse la batalla	
	y en militar orden puesta?	2800
	¿No reventó el Mongibelo	
	a ocasión que les fue fuerza,	
	- dejando una lid por otra -	
	retirarse en su defensa,	
	a su armada, Mitilene	2805

y nuestra Arminda a la selva? ♣

Socorridas del incendio,

una en agua y otra en tierra,

¿no quedó para otro día

la tal batalla suspensa?

2810

Pues, ¿cómo no solamente,

en vez de volver a ella,

los estruendos militares

se han trocado en los de fiesta?

SOLDADO 1º Como corriendo la voz

2815

* de tanto escándalo, mientras

una y otra reparaban

las ruinas de la violencia

llegó a Chipre la noticia,

donde hoy Casimiro reina

2820

- tío de las dos - y viendo

♣ v. 2806 Arminda a la selva] armada, a su selva A,B,C. Tendría más sentido que estuviese escrito Arminda, como indica Vera Tassis, así que opto por su lectura, especialmente porque claramente en los versos siguientes se está refiriendo a las dos damas y de ahí que haga falta la presencia del nombre de Arminda en este verso: *Socorridas del incendio/ una* (Mitilene) *en agua y otra* (Arminda) *en tierra*, ... Este error podría haberse cometido por contaminación de la palabra *armada* del verso anterior en algún antedecesor común.

cuánto militan opuestas

su sangre contra su sangre

y contra entrambas el Etna

* - y que es preciso que a un tiempo, 2825

aún más que le alegre, sienta

el dolor de la vencida

que el gozo de la que venza -

a ser árbitro entre ambas

- fiando de su prudencia, 2830

su autoridad y sus canas

conseguir él componerlas -

venir a Tinacria quiso.

Y aunque se dijo que era

su intento en secreto, como 2835

esto de Reales ausencias

por secretas que sean son

públicamente secretas,

llegó antes que la persona

la voz; y sabiendo que entra 2840

hoy en palacio, está Arminda

a recibirle a sus puertas.

Con que persuadido el pueblo

a que su venida sea

* el arco de la paz, tanto 2845

en su venida se alegra

que todo es aclamaciones ♣

galas, músicas y fiestas.

* Y pues en términos yo

le he respondido, ya es deuda 2850

el que, a lo que le pregunté,

dé en términos la respuesta:

¿dónde su amo le parece

que estará a estas horas?

MERLÍN

Ésa

es pregunta intolerable, 2855

que no obliga; y más con esta

* ocasión, cuando el concurso,

siguiéndole hasta las puertas,

llega del jardín, por que

no sepa nadie que llega 2860

por más que lo sepan todos.

♣ v. 2847 todo] toda A,B,C. Por estar refiriéndose al pueblo, opto por la lectura de Vera Tassis ya que aparece en masculino.

SOLDADO 1º No es por eso; pues abiertas

están y entran cuantos vienen

tras él.

MERLÍN

Pues si todos entran,

entremos también nosotros

2865

dando por aquí la vuelta.

Entráronse los dos y se mudó el Teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, un jardín donde parece que ensayó la naturaleza todos sus primores sin que en ellos tuviese mérito el arte.

Los primeros bastidores eran, fingiendo la entrada, dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia. Había abajo balaustres que guarneían las entrecalles y encima balcones volados llenos de macetas de flores.

Tomaba el medio del teatro una glorieta que correspondía a otra que había en el último foro, adornada de fuentes que enviaban sus líquidos raudales de sus perlas por tributo de aquella esfera que gobernaban los abriles.

Toda la fábrica del jardín era de arquitectura en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje.

El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podía hallar en los jardines que más hubiese cultivado el tiempo y el estudio.

En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia magnitud que los dos primeros.

Estaba todo el Teatro con inimitable hermosura y para que tuviesen tantos matices más

variedad de las que les infundieron los colores, dispuso el artífice un pavón que andaba paseando sus cuadros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas y extendiendo su variado manto con los lucientes ojos de que se componía; registraba la hermosa esfera de sus pensiles hasta que, por llenar el aire de los esplendores que gozaba la tierra, viró¹³¹ el vuelo cruzando el Teatro, circunstancia que deleitó con particularidad sobre las muchas que tuvo esta mutación. Salieron¹³² las damas de Arminda y ella detrás en medio de Adolfo y Florante, y por otra [parte], acompañamiento, y detrás, Casimiro, viejo venerable.

<i>MÚSICA</i>	<i>De los palacios de Venus,</i> <i>Casimiro, invicto César,</i> <i>a las campañas de Marte</i> <i>en hora dichosa venga.</i>	[Dentro] 2870
<i>ARMINDA</i>	Vuestra majestad, señor, una y muchas veces sea bien venido a éste su reino, donde, como yo merezca besar su mano, será doblar la dicha primera * de verle con la segunda de verme a sus plantas puesta.	2875
<i>CASIMIRO</i>	Los brazos, hermosa Arminda,	

131 *viró*] giró C.

132 *Salieron*] Solicitaron C.

muda retórica sean; 2880

que en la admiración más dice

el silencio que la lengua.

ARMINDA Vuestra majestad perdone,

señor, y me dé licencia,

-ya que, en los lutos, el traje 2885

de la campaña dispensan -

* para que no en el estrecho

retiro de mis tristezas

entre tropezando en sombras,

a que le reciba en esta 2890

galería del jardín

en tanto que se prevenga

el cuarto que ha de hospedarle;

que, como mi suerte adversa

ninguna dicha esperaba, 2895

no pudo prevenir ésta,

en que vuestra majestad

que haya de suplir es fuerza

* con miedos de no esperarla

culpas de no merecerla.

Siéntanse.

CASIMIRO Como yo, divina Arminda,
 con la salud que desea
 mi amor os halle, no tengo
 que desear más conveniencia,
 * pues no vengo por la mía 2905
 tanto como por la vuestra
 y de Mitilene; que
 * no quiero desta fineza
 haceros a vos deudora
 el día que entre vos y ella 2910
 * sólo el número os distingue ;
 * fuera de que para hacerla,
 la lástima de Tinacria
 bastara; y más cuando llega
 la imaginación a haber 2915
 hecho aprensión en la idea
 de que abrirse el Mongibelo
 en ocasión tan violenta
 como al darse la batalla
 no fue acaso, pues es cierta 2920
 cosa que nada hay acaso
 en quien todo es providencia,

quizá en castigo de que
 donde hay leyes que gobiernan,
 del Tribunal de justicia 2925
 se apele para el de guerra,
 monstruo que de humana sangre
 * hidrópico se alimenta;
 y así, mi piedad...

ARMINDA Segunda
 vez, señor, suplico a vuestra 2930
 majestad que a mi atención
 la dé segunda licencia
 para pedirle que, antes
 que toque en otra materia,
 trate la de su descanso 2935
 y salud. Vuestras altezas
 acompañen a mi tío
 a su cuarto.

CASIMIRO Sin que sepa
 a quién con tanto decoro
 lo encargas, dudar es fuerza 2940
 su obsequio y mi estimación.

ARMINDA A Florante de Suevia

y a Adolfo de Rusia.

CASIMIRO

A mí

me daré la norabuena

de esta dicha.

LOS DOS

La de estar

2945

a vuestros pies es la nuestra.

CASIMIRO

Llegad, llegad a mis brazos.

ARMINDA

Hallándose en la tragedia

de mi hermano, hasta vengarla

no han querido hacer ausencia;

2950

y habiendo en este intermedio

tomado la armada tierra,

ya una vez aquí han querido

militar en mi defensa.

CASIMIRO * Con tales soldados

2955

no admiro que, tan severa,

la plática divirtáis,

que mira a la conveniencia

de una común paz.

ARMINDA

No es

sino que esa conferencia

2960

ha de ser con Mitilene,

no conmigo; que si ella
viene a echarme de mi casa
forzoso es que me defienda.

- * A ella reducid; y en tanto, 2965
id, señor, donde os espera
humilde esfera, que vos
haréis soberana esfera;
que sois sol y el sol no mide
distancias; con la luz mesma 2970
que lo sublime ilumina,
iluminar no desdeña
lo no sublime; que iguales
participan su belleza
la torre que la cabaña 2975
y la cumbre que la selva.

CASIMIRO Por obedeceros más
que por descansar, aceta
el partido de dejaros

- * el de no veros tan bella. 2980
¡Que lástima hubiera sido
que el fuego, de envidia, hubiera,
porque luciera su lumbré,

* logrado apagar la vuestra!

ARMINDA Entre unas peñas que, como 2985

materia menos dispuesta

que los troncos, no había el fuego

conseguido el que se enciendan,

* a todas partes sitiada

del fuego y del humo ciega, 2990

sin buscar senda al entrar

y al salir [no] hallando senda, ♣

a un soldado de fortuna

debí la vida.

CASIMIRO ¡Quién fuera

fortuna de ese soldado! ♣ 2995

FLORANTE (Harto a mis ansias les cuesta [Aparte]

el no haber sido yo).

ADOLFO (Poco la debí a mi estrella, [Aparte]

♣ v. 2992 no B] omit. A,C,D. Opto por la lectura de B pues le da más sentido al verso. Imagino que el error hubiese sido cometido en algún antedecesor común y de ahí que todos los testimonios lo compartan. El copista de B habría sido el único en enmendarlo, dándole sentido.

♣ v. 2994-95: *¡Quién fuera fortuna de ese soldado!*: puede ser que por un proceso de *Lectio difficilior* el copista del manuscrito común a todos hubiera optado por escribir esta frase cuando de hecho debería haber escrito *¡Quién fuera ese soldado de fortuna!* La dejo sin embargo como aparece en todos los testimonios pues no existe prueba de que esto haya ocurrido.

pues no me quitó la vida
la envidia de que otro fuera).

3000

CASIMIRO ¿A dónde, príncipes, vais?

ADOLFO Sirviéndoos hasta la puerta
del cuarto.

CASIMIRO Eso no; quedaos.

FLORANTE Esto Arminda nos ordena
y a fuer de soldados suyos
estar al orden es fuerza.

3005

CASIMIRO Obedezcámosla todos.
¡Oh, Aurelio! ¿Quién nos dijera
que había de volver a veros
con estas canas y en esta
edad cuando de Tinacria
salí en joven edad tierna
con esperanzas de que
había de cobrar la prenda
que en ella, ¡ay de mí!, quedaba?

3010

3015

AURELIO Mejor, señor, lo dijeras
si hablara yo.

CASIMIRO ¡Oh, vil memoria!
Bien dijo el que dijo que eras

* alhaja de desdichados,
 pues condicional potencia, 3020
 lo que has de acordar olvidas,
 lo que has de olvidar acuerdas.

Vanse todos los hombres y quedan las mujeres.

MERLÍN Si hace bien el que antes que
 le despejen se despeja,
 salgamos de aquí. [Vase.]

SOLDADO 1º Salgamos. 3025

ARMINDA Llama a ese soldado, Alfreda.

ALFREDA ¡Ah, soldado!

SOLDADO 1º ¿Qué mandáis?

ARMINDA ¿Qué hay de aquella diligencia?

SOLDADO 1º Nada, señora, que este hombre
 es loco: ni da respuesta, 3030
 ni en cuanto discurre y habla
 razón con razón concuerda.

ARMINDA Pues dejadle para loco;
 * no prosigáis más en ella,
 que perdidas otras, nada 3035
 importa que ésa se pierda.

SOLDADO 1º ¡Gracias a dios que salí

de andarme tras una bestia! *Vase.*

ARMINDA Retiraos todas; dejadme
sola.

DAMA 2ª (¡Qué poco la alegra *[Aparte]* 3040
la venida de su tío!)

DAMA 3ª (¿Quién duda que la tristeza *[Aparte]*
con cualquiera novedad,
más que se alivia, se aumenta?)

[Vanse todas las damas y queda Alfreda con Arminda.] ♣

ARMINDA Si te he dicho, Alfreda, ya 3045
que contigo no se entienda
lo que con todas, ¿por qué
a acompañarme no quedas?

ALFREDA * Por que me lo mandes tú;
que del cariño, las muestras, 3050
por ver si en ti el repetirlas
es maña, en mí, el no saberlas.

ARMINDA Pues sabe - logra esa maña -
que nunca con mayor pena

♣ v. 3045 *Vanse todas las damas y queda Alfreda con Arminda.*] omit. ABC.

hube menester a quien 3055
 contándola la divierta.
 Pensarás que la venida
 de mi tío y que pretenda
 nuestra paz, en que es preciso
 que algo en mi derecho pierda, 3060
 es la causa; pues no, que esto
 y que hasta ahora no sepa
 - bien que he mandado le asistan
 como a mi persona mesma -
 si vive o no aquel soldado 3065
 a quien debí la fineza
 de haberme dado la vida
 no son cosas que me cuestan ♣
 más que un cuidado; que no
 pasa de cuidado a pena. 3070
 Lo que de pena y cuidado
 pasa a ira, a rabia, a impaciencia,
 es que no me basten medios,

♣ vv. 3068-71: En el testimonio B se repiten estos cuatro versos : *no son cosas que me cuestan / mas que un cuidado que no / pasa de cuidado a pena. / Lo de pena y cuidado*. Esto se trata sin duda de un error del copista.

trazas, industrias, cautelas,

para saber de aquel fiero

3075

Leonido; y más hoy que fuera

* especie de baldón que

Mitilene y mi tío vieran

que, siendo sangre de todos,

soy yo sola quien la venza.

3080

Esta presunción que, en una

parte rencorosa y fiera

y en otra heroica y altiva,

a todas horas molesta,

me ha puesto en el pensamiento

3085

una imaginada empresa,

con que le mate en la honra

ya que en la vida no pueda.

ALFREDA ¿En la honra?

ARMINDA Sí.

ALFREDA ¿De qué suerte

has de conseguirlo?

ARMINDA De ésta:

3090

yo tengo comprometida

- conozco que fue imprudencia

de arrebatado furor -

mi mano a quien, como sea

de real generosa estirpe, 3095

vivo o muerto, me le ofrezca;

* y para desempeñarme

de cumplir esta promesa

y no dejar de cumplir

con mis rencores, quisiera 3100

hallar un hombre de tal

valor y de tal esfera

que, aunque se atreva al empeño,

a la paga no se atreva.

La industria que he imaginado 3105

es que ...

ALFREDA No prosigas; que entra

gente en el jardín y creo,

si no me engañan las señas,

que es el soldado, señora,

del incendio.

ARMINDA (Mas ¿qué fuera [Aparte] 3110

que no acaso con valor ♣

* y sin lustre me le ofrezca ♣

el cielo?) Pídeme albricias

de su salud. (¡Oh, qué apriesa [Aparte]

piensa un vehemente deseo 3115

que no hay más de lo que piensa!)

Salen Leonido y Polidoro.

LEONIDO Pues las puertas del jardín
están hasta ahora abiertas,
licencia debe de haber
de entrar en él.

POLIDORO Oye, espera; 3120
que está en él Arminda.

LEONIDO Mas
respeto, que no licencia,
debe de ser quien le guarda.

POLIDORO Retirémonos afuera,
* no de que hayamos entrado ♣ 3125

♣ v. 3111 con] sin C. Adopto la lectura de la mayoría pues tiene más sentido.

♣ v. 3112 sin] con C. Adopto la lectura de la mayoría pues tiene más sentido. Parece ser que el copista del texto base haya cometido un error al intercambiar las preposiciones *sin* y *con* en este verso y el anterior.

♣ v. 3125 entrado] entrados C.

inadvertidos se ofenda.

ARMINDA ¿Quién anda allí?

POLIDORO Pues contigo

que menos se enoje es fuerza,

respóndela tú; que yo

quedaré escondido en estas

3130

altas murtas.

LEONIDO * Quien, señora,

no pensó que vuestra alteza

aquí ... porque yo ... si ...

ARMINDA No

os turbéis, que más sintiera

que por mí hubierais dejado

3135

de entrar a esta verde esfera

que no que entrado hayáis; pues

desigual retorno fuera

* que, quien en otras por mí

pisando volcanes entra,

3140

dejara por mí de entrar

pisando flores en ésta.

LEONIDO Para entrar aquí, señora,

no tener licencia vuestra

me acobarda; pero allá 3145

no hube menester tenerla

porque, para arder por vos,

yo me tomé la licencia.

ARMINDA Y ¿cómo os sentís?

LEONIDO Mejor;

* y más hoy, con una nueva 3150

que de mi patria he tenido.

ARMINDA ¿De qué?

LEONIDO De que estoy muy cerca

de una dicha que en mi vida

esperé llegar a verla.

ARMINDA ¿De dónde sois?

LEONIDO Alemania 3155

es mi patria.

ARMINDA ¿Noble en ella?

LEONIDO Mi padre no conocí;
sólo sé, criado en la guerra,

que hijo de la guerra soy:

¡ved vos si tendré nobleza, 3160

* pues es la madre que más

ilustres hijos engendra!

Oyendo cómo en Tinacria

vuestra persona hacía levás

para salir en campaña,

3165

movido de oculta estrella

que a vos más que a Mitilene

me inclinó - con conocerla

a ella más que a vos -, llegué

a vuestro campo en tan buena

3170

oportunidad que pude daros

de mi valor primer muestra

para que os sirváis de mí

en lo demás que se ofrezca.

ARMINDA (¿Soldado extranjero, pobre,

[*Aparte*]

3175

* osado y de corta esfera?

Sin duda el cielo dispone

mi venganza). Que agradezca

la elección es justo y pues

no hay modo de agradecerla

3180

más pronto que el de aceptarla

pasemos a su experiencia.

¿Tendréis valor?

LEONIDO

Sí, señora.

- ARMINDA* ¿Antes que mi voz refiera
para qué, decís que sí? 3185
- LEONIDO* Sí, que sé por cosa cierta
que le tengo para todo.
- ARMINDA* (Retírate de aquí, Alfreda, [Aparte, a Alfreda]
donde puedas avisarme
cuando alguien por aquí venga; 3190
y donde puedas oírme,
pues lo que aquí te dijera
es lo que a él he de decirle.)
- ALFREDA* (No, señora, te resuelvas [Aparte, a Arminda]
a fiar de quien no conoces.) 3195
- ARMINDA* (En la ira no hay espera; [Aparte, a Alfreda]
demás de que en este hombre
es segunda conveniencia,
para mi agradecimiento,
juntar en una dos deudas.) 3200
- POLIDORO* (¡Oh, si pudiera yo oír [Aparte]
desde aquí la conferencia!)
- LEONIDO* (¿Qué será lo que de mí [Aparte]
quiere fiar? Pero sea
lo que fuere, ¿qué más dicha 3205

puede haber que obedecerla?)

ARMINDA Para lo que he de fiaros,
la primera diligencia
ha de ser jurar secreto.

LEONIDO Sí juro; la mano puesta 3210
sobre la cruz de la espada,
* protesto a una y otra esfera
que, el cielo con su poder,
el sol con sus influencias,
con sus horrores la luna, 3215
con su ceño las estrellas,
con sus ráfagas el aire,
con sus temblores la tierra,
el fuego con sus ardores
y el agua con sus tormentas, 3220
* a ojerizas me destruya[n] ♣
el día que llegue mi lengua
* a romperle.

ARMINDA Pues oíd.

♣ v. 3221 destruyan] destruya A,C. Adopto la lectura de B y D porque el verbo debería aparecer en plural (*destruyan*), ya que se está refiriendo al cielo, al sol, a la luna, a las estrellas, al aire, a la tierra, al fuego y al agua, todos juntos.

- * Yo aborrezco de manera
a ese embrión de los montes, 3225
abortivo hijo de fieras
que pro hijado de Toscana
Tiro hizo lansgrave en Grecia;
a ése, en fin, traidor Leonido
que no ha habido diligencia 3230
que no haya hecho en busca suya;
y viendo cuánto le ausenta
el miedo y que de cobarde
se esconde, he dado resuelta
en una imaginación 3235
que le obligue a que parezca
o a que perezca su fama.
- * Ésta es que haya quien se atreva
a retarle de traidor,
pues con aleve cautela 3240
rompiendo las vallas, hizo,
por particulares quejas
que de mi hermano tenía,
su festividad tragedia.
De que se siguen tres cosas: 3245

una, que si es como piensan

muchos que murió en el mar

me quiete yo, satisfecha

con que contra el muerto no hay

noble rencor que trascienda;

3250

otra, que si vive y no

parece donde le retan,

para todas las naciones

ya propias y ya extranjeras

quedará, sobre la nota

3255

de cobarde, con la afrenta

de traidor; pues contra todo

* buen duelo rompió la tela

para ganar la ventaja

* de ir uno a lid y otro a fiesta;

3260

la otra, en fin, que dado caso

que como retado venga

- con seguros de retado

que haberle de dar es fuerza -

cumpliré conmigo; pues

3265

escrúpulo no me queda

de que no hice cuanto pude,

dejando desde allí a cuenta

* de la fortuna el relance

de que el que venciére venza. 3270

Vos sois el primero a quien

esta imaginada idea

he participado; en fe

de ser relativa empresa

que la que os debe la vida 3275

también la venganza os deba.

Y pues no triunfa glorioso

quien osado no se arriesga,

ved vos si os atreveréis,

fijando en cortes diversas 3280

* firmado cartel que lleve

la Fama en plumas y lenguas,

* a mantener la estacada;

* que para los lustres de ella

galas, armas y caballos 3285

os darán mis asistencias,

sin que diga[n] que son mías ♣

♣ v. 3287 diga[n] diga C. Se refiere a *galas, armas y caballos*, de los versos anteriores.

porque no quiero que entienda[n] ♣

que es motivo mío, mi tío,

ni el de Rusia, ni [el de] Suevia, ♣ 3290

hasta mejor ocasión.

Y no me deis la respuesta

ahora, que tampoco quiero

que os resolváis tan apriesa

que no lo penséis despacio; 3295

* pues ahora basta que sepa

valor que es tan para todo

que no menor premio espera

que el de mi mano. (Esto es [Aparte]

empeñarle con reserva 3300

de que decir de mi mano

no es decir mi mano mesma.) Vase.

LEONIDO ¿Habrá hombre a quien el hado

Redondilla: abba

haya puesto en tanto abismo

como haber de ser él mismo 3305

♣ v. 3288 [porque no quiero que entiendan] porque no quiero que entiendas A] porque no entiendo que entienda B; por que no quiero que entienda C. Opto por la lectura de Vera Tassis por ser la más lógica, ya que se está refiriendo a su tío y a los príncipes de Rusia y de Suevia y de ahí que el segundo verbo deba aparecer en plural.

♣ v. 3290 ni el de Rusia, ni el de Suevia] ni el de Rusia ni Suevia A,B,C. Este verso no aparece como

el retador y el retado?

[*Sale Polidoro.*] ♣

POLIDORO Ya que al cuarto retirada
 Arminda, señor, se ha ido,
 ¿qué es lo que habéis conferido
 en todo este tiempo?

LEONIDO Nada. 3310

De dónde era, preguntó;
 de Alemania, respondí.
 Preguntó el nombre y la di
 el que primero ocurrió.

En esto y en cómo estaba 3315
 de mi padecido ardor
 y en responder que mejor,
 toda la plática acaba.

POLIDORO Hablemos más claro; di
 lo demás que hablasteis.

LEONIDO Yo 3320

no sé más que esto.

POLIDORO ¿Qué no

octosílabo, de ahí que Vera Tassis le añadiese una sílaba.

♣ v. 3307 *Sale Polidoro.*] omit. ACD.

sabes más?

LEONIDO

No. ♣

POLIDORO]

Pues yo sí,

porque cuanto habéis hablado

desde allí escuché escondido.

Y puesto que tú has cumplido

3325

con el secreto jurado,

* fuerza es, por capaz me dé

* de tus hados infelices;

que lo que tú no me dices

y yo por mí me lo sé,

3330

no obsta aun en caso más grave

al juramento; que no

estoy obligado yo

a callar lo que otro sabe.

En notable empeño estás

3335

el día que Arminda de ti

contra ti se vale.

LEONIDO *

De ahí,

Polidoro, inferirás ♣

♣ v. 3322 No. *Polidoro]* omit. C. Obviamente le falta esta parte al texto base pero aparece reflejado en

cuál está mi corazón;
 y pues no rompo el secreto 3340
 habla[n]do contigo a efecto ♣
 de saber tú su razón,
 dime lo que debo hacer.
 Yo adoro a Arminda; ofendida,
 ella aborrece mi vida; 3345
 cuando llego a merecer
 el verla afable, obligada
 del riesgo que la saqué,
 solamente es para que
 vuelva a verla más airada; 3350
 que yo a mí me desafíe,
 me manda; ¿cómo ha de ser
 llamarme? A no responder,
 ¿no es fuerza me desconfíe
 si yo como a otro me llamo ♣ 3355

todos los otros testimonios.

♣ vv. 3336-37 De ahí Polidoro, inferirás] ¡Ay! De mí, Polidoro, inferirás A,C. Adopto la lectura de B y D por ser más lógica.

♣ v. 3341 hablando] hablado C. Adopto la lectura de la mayoría, pues se trata obviamente de un error de omisión en el texto base.

♣ v. 3355 si] y A,C. Adopto la lectura de B y D por tener sentido en el contexto. Puede ser que el común

y como yo no respondo,
que se crea que me escondo
de temor, con que disfamo
en mi nombre mi valor?

Si me dejo de llamar 3360

¿cómo a Arminda he de obligar
a premio de tanto honor,
que es su mano conseguir?

¿O cómo se ha de ajustar
que sea yo el que ha de esperar 3365
y sea yo el que ha de venir?

POLIDORO *Es tan extraño y tan nuevo
el fin de uno y otro daño
que, si no es nuevo y extraño
el medio que dar me atrevo, 3370
no es posible que igualar
pueda la cura al dolor.

LEONIDO Dile; que nada es peor
que dejarle de curar.

POLIDORO ¿Si no es fácil de creer? 3375

antecesor de A y C omitiese la letra S de *si* y de esa manera en esos testimonios se convirtió en la conjunción copulativa y.

3395

si a pie es fuerza que vencido
te des tú como Leonido,
con que es contra mí el suceso;
o por vencido me dé

* yo, con que el desdoro allí 3400
también será contra mí,
pues el premio perderé
de la vitoria que espero?

*POLIDORO** No harás, pues entre esos plazos

* podremos venir a brazos; 3405

con que por preciso infiero

* que el que el campo te asegure
nos haya de dividir

* para volver a partir

el sol; y como procure 3410

yo entre este intermedio hacer

- sin que te rinda o me rinda -

pública protesta a Arminda

y al cielo de que en mí haber

no pudo intención ninguna 3415

más que el que delante de ella

se aplaudiese otra más bella

- y que fue de la fortuna

lo [de]más del trance -, no ♣

dudes volviendo a embestir

3420

que lo haya de impedir

el pueblo que siempre dio

oídos a la razón;

y que ella...

LEONIDO

En vano prosigues,

que aunque a ella y al pueblo obligues

3425

con esa satisfacción,

es persuadirnos nosotros

acá, a nuestro parecer,

a lo mejor, sin saber

qué harán o no harán los otros;

3430

demás que contigo nada

puede obligarme a lidiar.

POLIDORO * Señor, quien se mira ahogar

se ase de desnuda espada.

Piensa tú otro medio puesto

3435

que aqueste no te conviene.

♣ v. 3419 más] demás BD. Adopto la lectura de B y D porque al verso le falta una sílaba.

LEONIDO No sé ...

[VOCES] ¡Arminda y Mitilene [Dentro]
vivan!

Dentro chirimías y atabalillos y voces.

LEONIDO ¿Qué puede ser esto?

POLIDORO Merlín, que viene hacia allí
tras otro, nos lo dirá.

3440

El soldado huyendo de Merlín.

SOLDADO 1º Pues no te pregunto ya,
hombre, ¿qué quieres de mí?

MERLÍN * Preguntarte yo por ver
si bien de ti lo aprendí.

SOLDADO 1º Si a eso va, también de ti
yo aprendí a no responder.
Déjame, que ya no quiero
ser tu amigo.

3445

MERLÍN ¿Cómo no?

Has de serlo, pues que yo

* lo fui al envite primero

3450

* y has de mantenerme mano,

haciendo al mundo testigo

ser mi hermano más que amigo,

o mi amigo más que hermano.

Escoge pues.

SOLDADO 1º Huir de ti 3455

solamente escogeré. *Vase.*

MERLÍN ¿Qué importa, si tras ti iré?

POLIDORO Merlín, tente; y pues aquí,
como que no nos conoces,
sin sospecha hablar podemos, 3460

* dinos, ¿qué nuevos extremos
son esas confusas voces?

MERLÍN Mitilene, en cortesano
estilo, desde la mar,
a Arminda, para besar 3465
al rey su tío la mano,
salvoconducto pidió.

* Ella, con galantería
- que esto de la cortesía
en la guerra se aprendió -, 3470
ha salido a la marina
a recibirla; y mirando
que el rey las está esperando,
alegre el pueblo imagina

la paz; y como éste es 3475
 tiempo de carnestolendas,
 dando tregua a las contiendas
 de la guerra, como ves,
 de gala, máscara y fiesta
 delante el concurso viene. 3480

UNOS ¡El rey viva! [*Dentro*]

OTROS ¡Mitilene [*Dentro*]
 viva!

OTROS ¡Viva Arminda! [*Dentro*]

LEONIDO Ésta,
 para tomar tu consejo
 la mejor ocasión fuera,
 si una cosa no temiera. 3485

POLIDORO ¿Qué es?

LEONIDO La causa por que hoy dejo
 de acetalle es porque no,
 ya que a tan mal tiempo viene,
 me conozca Mitilene,
 a quien patria y nombre yo 3490
 de otra manera fingí.

POLIDORO * Eso no tu intento ataje;

que tan de paso y en traje

tan otro del que vio allí,

sobre las manchas del fuego

3495

que aún en el rostro te duran,

* esa objeción aseguran.

LEONIDO Pues ven; que resuelto y ciego,

sea extraño o nuevo el modo,

sea la acción loca o cuerda,

3500

como Arminda no se pierda ...

qué importa: piérdase todo.

Atabalillos, chirimías y salen Arminda con sus damas y Mitilene con las suyas. Florante y Adolfo y demás acompañantes cada uno por su parte y el rey por en medio.

CORO 1º Mitilene, deidad de los mares,

hermosa y divina...

CORO 2º Divina y hermosa deidad de los montes,

3505

bellísima Arminda...

CORO 1º * El arco de paz que del cielo de Chipre

banderas despliega,

para esmaltar sus matices, le ofrece

corales y perlas.

3510

CORO 2º El arco de paz que del cielo de Chipre

* banderas tremola,

para pulir sus combates, les rinde♣

claveles y rosas.

TODA

MÚSICA *Y entrambas publican* 3515

que reine, que venza, que triunfe, que viva.

MITILENE Vuestra Majestad, señor
me dé su mano.

CASIMIRO Los brazos,
que son los mejores lazos
que supo tejer Amor. 3520

MITILENE Vos, hermosa prima mía,
la vuestra me dad.

ARMINDA Sí haré;
pero de amistad, en fe
de lo que seguro fia
* del vuestro mi corazón. 3525

MITILENE Bien puede; que el pretender
es lidiar, no aborrecer.

CASIMIRO No es ésta ahora ocasión
para más que festejar

♣ v. 3513 combates] cambiantes B,C,D. Adopto la lectura de A pues es la más lógica. Posiblemanente se trate de un error en todos los testimonios por haber aparecido en un antedecesor común.

vuestras vistas. Ea, venid, 3530
y vosotras proseguid
vuestro aplauso.

ARMINDA ¡Qué pesar
llevo, Alfreda!

ALFREDA ¿De qué ahora?

ARMINDA De no saber qué resuelva
el soldado.

TODOS El baile vuelva. 3535

ALFREDA Pues disimular, señora.

MÚSICA *Mitilene, deidad de los mares,
hermosa y divina; hermosa y divina,
deidad de los montes,
bellísima Arminda 3540
al arco de paz.*

Cajas, al irse a entrar se oye la caja.

CASIMIRO * Oíd, esperad; ¿qué es esto? ♣ **Romance: e-o**

ARMINDA * ¿Quién, sin orden de tocar
a bando, en marciales ecos
confunde los que festivos 3545

♣ v. 3542 es] será A,B,C. Adopto la lectura corregida de Vera Tassis porque es la que proporciona el número correcto de sílabas para que el verso sea octosílabo.

son hoy lisonjas del viento?

DAMA 1ª * ¿No sea, señora, que Arminda
finja algún levantamiento
para hacerte prisionera?

MITILENE No digas, Flérída, eso; 3550
que tan vil traición no cabe
en tan generoso pecho.

TODOS ¿Quién este alboroto causa?

Sale Leonido.

LEONIDO * Quien a vuestras plantas puesto,
valeroso rey de Chipre, 3555
siempre invicto y siempre excelso;
quien también a vuestras plantas,
hermosos prodigios bellos,
en Tinacria y Mítilene
competidos los extremos 3560
sois en valor y hermosura
* ambas Palas y ambas Venus;
quien, ¡oh príncipes heroicos
de Rusia y Suevia!, ¡oh pueblo
de militares blasones 3565
y políticos compuesto!.

viene a valerse de todos
 para el más glorioso empeño
 en que todos comprendidos
 os halláis; a cuyo efecto, 3570
 por no perder ocasión
 de hablar con todos a un tiempo,
 con esa salva os previene,
 en fe de no ser exceso
 el atrevimiento cuando 3575
 es noble el atrevimiento.

ARMINDA (El soldado que me dio [Aparte]
 la vida es.)

CASIMIRO (¡Cuánto me huelgo [Aparte]
 de conocerle!). Decidnos
 quién sois y qué es vuestro intento. 3580

LEONIDO Caballero alemán soy,
 que por un delito huyendo,
 a la discreción del hado
 corriendo fortuna vengo.
 Huyendo y delito dije; 3585
 de uno ni otro me averguenzo;
 que el delito fue de amor,

en venganza de unos celos;

y el huir, de la justicia;

con que de uno y otro a un tiempo, ♣

3590

ennobleciendo el delito,

también la fuga ennoblezco,

pues el medio de los nobles

es de la justicia el miedo.

Ausente, pues, de mi patria,

3595

buscando a la vida medios,

seguir la guerra elegí;

que un ejército es el centro

donde corren líneas todos

* los bien nacidos alientos.

3600

* De las guerras de Tinacria

noticias tuve; y viniendo

* a probar fortuna en ellas,

* quizá cansada del ceño

con que nunca infausta pudo

3605

* apurar mi sufrimiento,

se dio por vencida al daño

♣ v. 3590 con que de uno y otro a un tiempo] con que de uno y otro tiempo A; con que el uno y otro a un tiempo C. Adopto la lectura de la mayoría, esto es, en este caso, B y D.

y acudió con el remedio.

* Éste fue [el] del valeroso ♣

arreatado desnudo

3610

con que Prometeo segundo

-si atrevido Prometeo-

hurtó a todo el sol, un rayo; ♣

yo todo el sol a un incendio.

* Tan vanaglorioso al ver

3615

* que en paz conmigo se ha puesto

y que en empezando a dar

males o bienes es cierto ♣

que así bienes como males

siempre los lleva en aumento

3620

- ya que ha torcido el camino

de mis pesares -, pretendo

saber si lleva adelante

también el de mis deseos

* en otro triunfo que, altivo,

3625

♣ v. 3609 el] omit. ABC. Adopto la lectura de Vera Tassis pues tiene sentido en el contexto. Aunque puede que sea una enmendación suya, la adopto porque habría sido muy fácil que el copista hubiese omitido el artículo en algún antecesor común a todos los testimonios. Vera Tassis se daría cuenta y lo rectificó.

♣ v. 3613 hurtó] visto C. Adopto la lectura de la mayoría pues tiene sentido en el contexto.

me ha dictado el pensamiento.

Que todos interesados

sois en él, dije, y lo pruebo

en que es vengaros a todos

de aquel Leonido soberbio

3630

* que [en] tanto estrecho a Tinacria ♣

y aun a todo el orbe, ha puesto.

Él, o es cierto que murió

en el mar, o que de miedo

se guarda; si murió, en que haya

3635

otra razón de creerlo

* nada se aventura ; y si es

que vive y que está encubierto,

por no vivir con la nota

de cobarde y el recelo

3640

de que Tiro le degrade

de su dignidad, es cierto

* que le obligue a que parezca

si por carteles le reto,

♣ v. 3618 es cierto] a un tiempo C. Adopto la lectura de la mayoría pues tiene sentido en el contexto.

♣ v. 3631 en] omit. AC. Añado la preposición omitida en A y C porque parece faltar, ya que la expresión sería *poner en estrecho a Tinacria*, esto es, poner en apuros a Tinacria.

- * que en sus plumas y sus bronces 3645
entregue la Fama al viento.
- * Para fijarlos, señor,
a pedir licencia vengo;
- * y para que del seguro,
tan soberano y supremo
árbitro me deis - que no 3650
pueda salvarle el recelo
- * de que viene aventurado-
firmando en todo buen duelo
su salvaconducto. Y pues
a todos el sentimiento 3655
de su ofensa toca, toque ♣
- * a todos aplicar medio[s] ; ♣
que si no viene, le infamen;
y si viene, venga a riesgo
de vernos a vuestras plantas 3660
a él vencido o a mí muerto.

♣ v. 3656 de su ofensa toca, toque] de su ofensa toque, toque A,C. Adopto la lectura de B y D por parecer ser la correcta. El primer verbo *tocar* debe estar en indicativo y el segundo en subjuntivo.

♣ v. 3657 medios] medio AC. Adopto de nuevo la lectura de B y D porque parece ser la más correcta. De todas maneras, esta palabra podría muy bien aparecer en plural o en singular sin cambiar el sentido de la frase en absoluto.

- ALFREDA* (Ya no hay que dudar, señora, [Aparte, a Arminda]
qué habrá el soldado resuelto.) ♣
- ARMINDA* (En toda mi vida vi [Aparte, a Alfreda]
concurrir en un sujeto, 3665
ni más discreta la gala,
ni más valiente el ingenio.)
- MITILENE* (Mira, Flérída, si fue [Aparte, a su dama]
ocioso tu pensamiento...,
- DAMA 1ª* (Ya veo que no fue cuerda [Aparte, a Mitilene] 3670
malicia.)
- MITILENE* ... que he visto, creo,
otra vez a este soldado;
pero dónde, no me acuerdo.)
- ADOLFO* (¡Que no hubiese mi fortuna [Aparte]
dictádome a mí este empeño!) 3675
- FLORANTE* (¡Que hubiese mi poca dicha [Aparte]
negádome a mí este riesgo!)
- CASIMIRO* (La novedad de una acción [Aparte]
tan rara, absorto y suspenso

♣ v. 3663 habrá] obra AC. Se trata obviamente de un error en A y C muy fácil de cometer porque en la grafía del siglo de oro muchas de las haches iniciales nunca aparecían.

me ha dejado, si ya no es 3680
 admiración del denuedo
 de tan valeroso joven.

¡Qué glorioso en su pretexto!

En su ejecución ¡qué airoso!

En sus razones, ¡qué cuerdo! 3685

¡Y qué amable en su persona!

Mucho haré si me detengo
 en no arrojarme a sus brazos,
 según me roba el afecto.)

LEONIDO Si para el duelo, señor, 3690
 la licencia no merezco,
 para el consuelo merezca
 la respuesta, por lo menos.

CASIMIRO A donde está Arminda a mí
 no me toca responderos. 3695

ARMINDA Ni a mí, donde Mitilene
 está el día que la tengo
 por huésped.

MITILENE A mí tampoco
 donde está mi tío, a quien debo
 dar siempre el primer lugar. 3700

CASIMIRO Por poner en paz el duelo

de vuestras cortesánías,

* ser árbitro suyo acepto;

* y quizá por ensayarme

en otro mayor a serlo,

3705

valiente joven, los brazos

me dad.

LEONIDO Los pies no merezco.

CASIMIRO Llegad, llegad; que esto y más

merece el asunto vuestro.

ADOLFO (De honrada envidia no vivo.)

[*Aparte*]

3710

FLORANTE (De rabiosa envidia muero.)

[*Aparte*]

CASIMIRO (¿Qué es esto que el corazón

[*Aparte*]

me está diciendo acá dentro,

en cuyas calladas voces

mucho escucho y nada entiendo?)

3715

LEONIDO (Cielos, ¿qué nuevo alboroto

[*Aparte*]

es el que en el alma siento,

que me dice que ya es

la temeridad acierto?)

CASIMIRO Ley es en todas las islas

3720

de los divididos reinos

- * que el archipiélago boja,
mostrando que en su terreno
es país libre cada uno,
- * que al que pida campo en ellos, 3725
mayormente cuando es
honorífico el pretexto,
no se le niegue; y así,
no solamente os concedo
la licencia que pedís 3730
de fijar carteles, pero
de que en ellos mi seguro
publiquéis y de que luego
seré juez y tan padrino
suyo en la lid como vuestro. 3735
Vamos, sobrinas.

ARMINDA No sólo [*A Leonido*]
la fineza os agradezco,
pero el modo. *Vase.*

LEONIDO (¿Quién logró, [*Aparte*]
antes que el peligro, el premio?)

MITILENE De mi parte también yo 3740
las gracias os doy.

LEONIDO

El cielo

os guarde.

MITILENE

(¡Que no me acuerde [Aparte]

dónde le vi ni en qué tiempo!) Vase.

ADOLFO

* Gran desdicha hubiera sido

si, cuando mandé prenderos,

3745

no lo suspendiera, pues

ni a Arminda librara el fuego ♣

ni Tinacria en su desaire

se desempeñara. (Esto, [Aparte]

sacar fuerzas de flaqueza

3750

llama un prudente proverbio.)

Ved en qué puedo serviros.

LEONIDO

Honrarme, señor; que excelsos

príncipes no sirven, honran.

ADOLFO

* (Todo [esto] es buscar consuelos ♣ [Aparte]

3755

en que tan particular

soldado no aspire a premio ♣

♣ v. 3747 ni a Arminda librara el fuego] ni Arminda librara al fuego BD; ni a Arminda libra el fuego A. Me gustaría indicar que este verso plantea un pequeño problema porque idealmente, para que tuviese mayor sentido, debería leerse *ni a Arminda librara del fuego*. Si apareciese de esa manera el verso sería incorrecto por tener una sílaba de sobra. Ninguna de las otras lecturas soluciona el problema, de ahí que adopte la del texto base.

más del que su corta esfera

le dé su merecimiento.) *Vase.*

POLIDORO ¿Has reparado que sólo 3760

Florante, señor, no ha hecho

de ti estimación?

LEONIDO Quien habla

mal de otro en ausencia, bueno

para amigo ni enemigo

* es. No hagas, pues, caso de eso, 3765

sino vamos a que tú

* - ya que a la nave el barreno

en alta mar hemos dado -

partas a que vuelvas, luego

que esparza el cartel la fama, 3770

con todo aquel lucimiento

que viniera yo y que dieran

de sí joyas y dineros

que de la mar escapamos.

¡Oh, si pudieras, ay cielos, ♣ 3775

♣ v. 3755 esto] omit. AC. Esta omisión es indudablemente un error así que opto por la lectura de B y D.

♣ v. 3757 premio] precio A,C. Adopto la lectura correcta que sería la de B y D.

♣ v. 3775 Oh, si] Así A,C. Adopto la lectura de B y D por tener más sentido en el contexto.

venir con mis mismas armas
y mi mismo escudo! Pero
¿cómo es posible?

POLIDORO

Quizá

habrá cómo pueda serlo.

Yo he de parecer en parte

3780

que me asegure primero

de Casimiro el indulto

* - sea ésta el Peloponeso -, ♣

firmando tú en la respuesta

en que has de aceptar el duelo

3785

- valido esta misma noche

de su nocturno silencio -,

* que en él te hallará; conque

diré a Marfisa el empeño

en que te hallas y que voy

3790

de tu parte, aunque no llevo

su lámina por aquel

acaso de errarse el truco.

♣ v. 3783 ésta] esto C. Adopto la lectura de la mayoría por ser la correcta, ya que se está refiriendo a *parte* del v. 3780

- * Y encareciéndola cuánto
echas hoy tus armas menos 3795
para este duelo, no dudes
que haga con su padre esfuerzos
para entregármelas.

LEONIDO

Bien

discurres; y añade a eso
que también es bien que lleves 3800
contigo a Merlín, que siendo
solo el único testigo
que aquí me conoce, temo,

- * ya que él un yerro enmendó,
que no incurra en otro yerro. 3805
Y porque el que presto vayas
facilite el llegar presto,
dame los brazos y adiós.

POLIDORO ¿Quién creerá, señor, al vernos
abrazar, al despedirnos 3810

- * con tal cariño, cuán presto
volverá a ver abrazarnos
lidiando los dos?

LEONIDO

Si esos

maravillosos, extraños,
 raros y varios sucesos, 3815
 ya en verdaderas historias,
 ya en fabulosos ejemplos,
 el tiempo no los labrara,
 ¡qué ocioso estuviera el tiempo!

Vanse los dos.

FLORANTE ¡Cielos, qué sañuda envidia, 3820
 qué envidiosa saña es, cielos,
 la que este alemán soldado
 ha introducido en mi pecho
 con haber hallado industria
 tal que, aunque en el vencimiento 3825
 el trofeo no consiga, ♣
 ya el intentarle es trofeo!

[*VOCES*] ¡Viva el valiente alemán [Dentro]
 que restaura el honor nuestro!

FLORANTE Ya el cartel publica el vulgo, 3830
 de cuyos confusos ecos
 tomará la voz la Fama

♣ v. 3826 trofeo] trofea C. Se trata obviamente de un error en el texto base.

alimentada del viento.

¿Qué modo habrá para que

no llegue a su plazo el duelo? 3835

* Dar la muerte a este soldado

determinado y resuelto

fuera el más fácil, mas fuera

el más peligroso, siendo

tan en agravio de todos 3840

que es fuerza en busca del reo

se empeñen; y es, si se sabe,

Arminda a quien más ofendo.

Mejor será, y más bien visto

a ella y todos que sea el muerto 3845

el mismo Leonido, pues

salvo al soldado con eso

que la dio la vida y doy

venganza a sus sentimientos;

con que, ausente Casimiro, 3850

que fui yo diré yo mesmo, ♣

declarándome acreedor

♣ v. 3851 que fui yo diré yo mesmo] que fui yo dirélo mesmo A; diré yo que fui yo mesmo C. Adopto la lectura de la mayoría, en este caso B y D.

de su mano, pues le he muerto.

No mal lo he pensado; y pues

él es fuerza que primero 3855

se manifieste en seguro

país a esperar el decreto

del indulto para entrar

en Tinacria, yo en sabiendo

- pues será público — dónde 3860

está, le saldré al encuentro,

en el traje de bandido

disfrazado y encubierto,

con que no importa que ahora

diga alborozado el pueblo... 3865

[VOCES] ¡Viva el valiente alemán, [Dentro]

que restaura el honor nuestro!

FLORANTE Ni que la Fama después

diga en repetidos ecos...

Aquí se corrieron los bastidores cubriendo el jardín y dejando el Teatro de arboledas y montañas, y entre la desigualdad de los horizontes, unos pedazos de nubes. Fuese apareciendo por el aire una de diferente resplandor y estatura, sobre la cual venía sentada la Fama, los pies sobre un globo donde se descubrían las dos estrellas polares contrapuestas con claridad brillante, de suerte que arrojaban luz para ayudar los tornasoles de la nube.

Llevaba la Fama sus alas; y éstas, la nube en que iba sentada y el globo, se fueron moviendo por el aire todo el tiempo que duró cantar el pregón, que fue lo que tardó en cruzar todo el Teatro, muy despacio porque se fueran percibiendo y admirando los movimientos, los cuales hicieron esta apariencia muy vistosa.

CANTA

<i>LA FAMA</i>	<i>Venga a noticia de todos</i>	Romance: í	3870
	<i>en uno y otro confín,</i>		
	<i>sin dejarse ver la Fama</i>		
	<i>la Fama se deja oír;</i>		
	<i>venga a noticia de cuantos,</i>		
	<i>repito otra vez y mil, ♣</i>		3875
	<i>contiene el orbe debajo</i>		
	* <i>de todo el azul zafir,</i>		
	<i>el aplazado cartel</i>		
	<i>de la más heroica lid,</i>		
	<i>digna de bronces y plumas ♣</i>		3880
	<i>que vio el sol, a cuyo fin</i>		
	<i>volando veloz</i>		

♣ v. 3875 repito] repita ABC. Adopto la enmendación de Vera Tassis por tener sentido. El error podría haber ocurrido en algún antedecesor común a todos los testimonios y de ahí que todos ellos lo reflejen. Vera Tassis se daría cuenta y lo cambió.

♣ v. 3880 bronces] voces AC. Adopto la lectura de B y D por parecer más lógica. Véase la nota explicativa a vv. 3645-46 donde se hace referencia a la Fama siendo representada con bronces y plumas, esto es, la trompeta y las alas

da al aura sutil,

el ala la pluma

y el bronce el clarín.

3885

Sale Marfisa.

MARFISA ¿Qué voz es ésta que corre
que hasta el desierto país
de estos montes sus noticias
llega la Fama a esparcir?

CANTA

LA FAMA *Su tenor es que, citado*

3890

* *de militar adalid,*
Leonido de Asia, en la nota
de que fue traidor ardid
el de su encuentro, le reta
de mal lidiador y ruin
caballero, indigno ya

3895

* *de que pueda hallar en mí*
honor que merezca
en su loor adquirir
ni al ala la pluma

3900

ni al bronce el clarín.

MARFISA ¡Leonido de Asia! ¿Qué escucho?

Mas no impida el proseguir.

FAMA CANTA *Y protestando que no*

ha podido descubrir 3905

adónde le esconde el miedo

temerosamente vil,

fijado el cartel, le espera ♣

desde uno en otro cenit,

de sol a sol, en el puesto 3910

que Casimiro, feliz

rey de Chipre, les señale

para haber de combatir,

como árbitro que ha de ser,

hasta vencer o morir, 3915

fiando que yo

dé al que triunfe gentil

del ala la pluma

y del bronce el clarín.

Y para que nunca pueda 3920

♣ v. 3908 espera] espero C. Se trata obviamente de un error en el texto base. Debería leerse *espera*.

*excusarse de venir,
en su seguro su real
palabra da y de asistir
a toda la ley del duelo,*

* *siendo él el que ha de partir*

3925

*el sol y medir las armas
que el retado ha de elegir;*

* *y tomar el homenaje*

*de que ninguno entre allí,
con supersticioso hechizo,*

3930

reservando para sí

lauros a quien den

lámina y buril

del ala la pluma

y del bronce el clarín.

Desaparécese.

MARFISA Leonido, cielos, por quien
la primer vez que le vi
sentí un nuevo afecto que era
más complacer que sentir;
Leonido, a quien sin saber
qué astro dominaba en mí,

3940

di a la primer vista cuenta
 de mi fortuna infeliz;
 Leonido, que compasivo
 sacarme intentó de aquí 3945
 y viendo que me volvía
 mi padre a restituir
 horrorosamente al monte,
 al monte sin advertir
 magos encantos volvió 3950
 a sólo saber de mí;
 Leonido, que aunque me halló
 en estado más feliz
 y más poderoso, pues ♣
 pude hacer que desde allí 3955
 viese lo que deseaba
 - mejor pudiera decir
 lo que no deseaba puesto
 que le obligó a que por ir
 a satisfacer su honor 3960
 le excusase de admitir

♣ v. 3954 pues] que C. Adopto la lectura de la mayoría. En grafía manuscrita es muy fácil confundir las palabras *que* y *pues*.

mi hospedaje, abandonando

en cristalino viril

real alcázar, opulenta

mesa, florido jardín

3965

y dulce música - , ahora,

retado de oculto y ruin

caballero, le publica

la Fama. ¿Cómo, decid,

hados, es posible que

3970

espíritu tan gentil

que por mí supo volver

no sepa volver por sí?

Miente la Fama; que no

tengo yo de presumir

3975

que falte a su honor, por más

que diga su voz...

Dentro a una parte Florante y Polidoro a otra.

POLIDORO

Aquí

[*Dentro*]

la vela amainad.

FLORANTE

La sonda

[*Dentro*]

aquí echad.

MARFISA

¿Qué es lo que oí?

A una parte y a otra, a un tiempo 3980

uno y otro bergantín*

la ancla aferra. Bien será,

ya que quise divertir

a mis solas mis tristezas,

que sola no me hallen si ♣ 3985

echan gente a tierra; y bien

será también advertir,

aunque a lo lejos, qué señas

dan en sus trajes; y así

esta maleza me oculte. 3990

Escóndese y salen Polidoro y Merlín.

POLIDORO Sólo conmigo Merlín

a tierra salga.

MERLÍN Me huelgo,

* porque la guerra civil

de la rana y del mosquito

fue sobre si era morir 3995

en vino mejor que no

vivir en agua.

♣ v. 3985 que] pues AC. Adopto la lectura de B y D por tener más sentido. De nuevo, decir que estas dos palabras se prestan a confusión a la hora de ser copiadas.

POLIDORO

Tú aquí

has de esperar que la gente

que ya a tierra veo salir

- y es sin duda la que tray

4000

el indulto - llegue a ti

y te pregunte si está

Leonido en la isla. Que sí

- pues ya sabes cuánto importa

que soy Leonido fingir -

4005

dirás y que aquí vendré;

que esperen; con que acudir

podré, antes que me vean,

a lo que me hizo elegir

este monte para hacerme

4010

manifiesto en él.

Merlín

Así

lo haré.

POLIDORO

Grande dicha fuera

si pudiera conseguir

ver a Marfisa y llevar

las armas.

Vase.

MARFISA

(De dos que vi

[*Aparte*]

4015

salir del mar, uno queda
 en su orilla y otro ir
 veo hacia la gruta al mismo
 tiempo que también venir
 a otros veo desde el mar
 al monte, sin distinguir
 más que los bultos, porque
 la distancia percibir
 no deja rostros ni trajes.)

4020

Salen Florante y otros de bandoleros.

FLORANTE Todos conmigo venid
 donde, hasta saber de cierto
 si está o no Leonido aquí,
 esperemos embozados;
 pues es fuerza el ver o oír
 o seña o voz que nos diga
 si está o no.

4025

4030

[*SOLDADO*]^{1º} Un hombre hacia allí
 solo se ve.

MERLÍN (¡Ay, qué figuras!) [*Aparte*]

FLORANTE Ya él nos vio: todos cubrid
 los rostros. Soldado...

MERLÍN No
soy soldado; no es a mí. 4035

FLORANTE ¿Con quién hablo?

MERLÍN ¿Qué sé yo?

FLORANTE Llegad, llegad y decid...
Pero no me digáis nada; ♣
id en paz.

MERLÍN Harelo así,
porque soy muy inclinado 4040
a obedecer y servir
a cuantos me envían en paz;
y porque es justo esparcir
cuán pacíficos señores
habitan este país. *Vase.* 4045

[SOLDADO] 1º ¿Cómo, sin que de Leonido
te diga, le dejas ir?

FLORANTE Como sin decirlo ha dicho
todo cuanto hay que decir.
Este es el criado que 4050
de Leonido conocí

♣ v. 4038 Pero no me digáis nada] Pero no digáis nada A; pero no no digáis nada C. Adopto la lectura común de B y D por ser la más apropiada.

desde que dijo quién era

y cómo encontrarle aquí.

Sobre responder tan presto

al cartel, da a presumir

4055

tener allá confidente;

y que para ir y venir

no puede tener espía

mejor que éste, como en fin

quien tiene allá introducción

4060

y tiene cariño aquí.

No quise apurarle más

para poderle seguir

sin sospecha hasta que, yendo

tras él, pues él ha de ir

4065

donde está su amo, podamos

nuestro intento conseguir.

Alistad, pues, las pistolas

y venid todos, venid;

no de vista le perdamos.

Vase.

4070

MARFISA

Nada he podido inferir

mas que solamente ver

a lo lejos, sin oír.

Hacia la gruta el primero

fue; tras él, el otro; y

4075

tras el otro, los demás.

No me atrevo a discurrir

qué será su intento, pero

tampoco me atrevo a ir

a averiguarle hasta que

4080

sepa si es esto venir

a buscarme como fiera

que era antes de su confín

y ahora como deidad

* de su encantado pensil.

4085

Pero sea lo que fuere,

yo no me he de descubrir

ni parecer hasta que

alguien me venga a decir

de los que me asisten...

Tiros dentro y voces.

FLORANTE

¡Muera

[*Dentro*]

4090

* el alevé!

POLIDORO

¡Ay infeliz!

[*Dentro*]

MARFISA * ¿Qué truenos son éstos cuando,

claro el sol en su cenit,

no hay nube que por tupida,

* no hay pavor que por sutil,

4095

* entre él y el orbe interponga

* su raridad?

POLIDORO

¡Ay de mí!

[*Dentro*]

FLORANTE * ¡Muera! Y para hacer verdad

[*Dentro*]

que en el mar vino a morir,

vaya el cadáver al mar

4100

y todos al bergantín.

TODOS

¡Vaya el cadáver al mar

[*Dentro*]

y todos al bergantín!

MARFISA

¡Cielos! ¿Qué será esto?

[*Sale Merlín.*]

MERLÍN

¿Dónde

podré esconderme?

MARFISA

Hombre, di ...

4105

Detente. ¿Qué es esto?

MERLÍN

Esto

* es y ha sido [y] será, huir. ♣

MARFISA ¿De quién?

MERLÍN * De quien viene dando;
por que como a mi amo, a mí
no me maten.

MARFISA ¿Qué violentos 4110
truenos fueron los que oí? ♣

MERLÍN Los de los rayos que abortan
* uno y otro serpentín.

MARFISA Eso no entiendo; mas baste 4115
oír que hay sierpe de tan vil,
desvergonzado veneno
que, sobre matar y herir,
se alabe diciendo a voces:

* “Quien lo cometió yo fui.”
Y esto aparte, ¿quién tu amo 4120
fue?

MERLÍN (¿Quién me mete en decir [Aparte]

♣ v. 4107. Aunque en ninguno de los testimonios aparece la conjunción *y*, he decidido introducirla porque así el sentido está más claro.

♣ v. 4111. oí] vi C. La versión del texto base se trata obviamente de un error pues los truenos se oyen, no se ven .

que fue Polidoro; y desto

se saque que estuve aquí

y me prendan otra vez

por cómplice del ardid? ♣

4125

Mejor es correr con todos.)

MARFISA ¿Cómo no respondes, di?

Di, ¿Quién fue tu amo?

MERLÍN Un Leonido

de Asia que dio que decir

tanto a la Fama que la

4130

hizo añicos el clarín.

MARFISA ¿Qué escucho, cielos? ¿Leonido

de Asia ha sido el infeliz?

MERLÍN * Sí; porque estando retado

* de un forastero malsín

4135

- que teniéndole por muerto

quiso de balde lucir -

* y hallándose tan burlado

* como estar vivo; y pedir,

- acetando en su cartel

4140

♣ v. 4125. del] en el C. Opto por la lectura de la mayoría.

el duelo para cumplir
con él - no sé qué seguro
y otro no sé qué que oí
de una dama y unas armas,
eligió esperar aquí.

4145

Con que el tal desafiador,
viendo que ya el combatir
fuerza es, desos asesinos
se ha valido. Y porque a mí

lo mismo no me suceda,

4150

paso entre paso he de huir ♣

que, si él supo pasar de

** balandrón a malandrín,

también yo sabré pasar

* de bergante a bergantín.

Vase.

4155

MARFISA ¿Hasta dónde, Fortuna,

Canta.

has de llevar el fin ♣

♣ v. 4151. paso entre paso he de huir] paso entre paso me he de huir C. Adopto la lectura de la mayoría por tener el texto base el número incorrecto de sílabas. En esta versión se aprecia claramente que el copista había escrito originalmente *paso entre paso me he de yr* y después incluyó la sílaba *hu* antes del verbo *yr* para convertirlo en el verbo *huir*.

♣ v. 4157. el] al A,C. Adopto la lectura de los testimonios B y D por tratarse de la correcta, ya que *el fin* funciona como objeto directo del verbo *llevar* y de ahí que no requiera el uso de la *a* personal.

de apurar el valor

de un pecho femenino;

hasta dónde, si apenas

4160

de la prisión salí

de una gruta a un alcázar,

* *de un peñasco a un pensil,*

cuando más de tropel

me vuelven a embestir

4165

pesares ciento a ciento,

desdichas mil a mil?

¡Muerto Leonido a manos

de enemigo tan vil

que creyéndole muerto

4170

le reta, y por lucir

con su jactancia, viendo

que va a volver por sí,

atrasando el lidiar,

le adelanta el morir!

4175

¡Y esto a mis ojos, siendo

mi bárbaro confín

teatro de su tragedia,

por comprenderme a mí

en su delito, puesto 4180

que quien le trujo fui,

* *sus armas procurando*

cobrar para la lid!

Pues ¿cómo, cielos, cómo

aquesto permitís? 4185

¿Cómo, hados, lo dictáis?

¿Cómo, astros, lo influís?

Mas no me respondáis;

dejadme presumir

que es porque este castigo 4190

se quede para mí.

Mi padre, ¿no salió

* *hoy al mar a adquirir*

de ese vecino escollo

en cuya alta cerviz 4195

* *Egnido y Pafo suelen*

las perlas producir,

que en sus nácares cuaja

el rocío sutil

del aurora al llorar 4200

y del alba a[I] reír, ♣

para que de mis rizos

* *coronen, el Ofir?*

¿No puedo yo en su ausencia

sus estudios abrir,

4205

quebrarle sus cristales,

romper y destruir

cuadrantes y astrolabios,

porque restituir ♣

no pueda a su prisión

4210

mi libertad; y en fin,

hurtándole las armas,

de Leonido suplir

la ausencia - que no acaso

él me las trujo aquí,

4215

y ellas a él me trujeron –

porque nunca decir

♣ v. 4201 al] a. C. Adopto la lectura de la mayoría.

♣ v. 4209. a] omit. D. Adopto la corrección realizada por Vera Tassis por parecer ser la correcta. Este verso en las versiones A,B y C aparece con la preposición *a* antes del verbo *restituir*, pero solamente alcanza sentido si se omite, como lo hace Vera Tassis, quedando de esta manera: *porque restituir/ no pueda a su prisión/ mi libertad*.

pueda el traidor que vive

y que dejó de ir

de temor y haya quien

4220

lo crea? Y siendo así

que yo nada aventuro;

* *que si mi hado infeliz*

* *es “amante o amada”*

o “matar o morir”

4225

no llega el punto, pues

ni le amo ni él a mí;

y vuelve por su fama

mi espíritu gentil,

por quien, después de muerto,

4230

su honor ha de vivir

para que no le niegue

restaurado por mí

honor que merezca

en su loor adquirir

4235

al ala la pluma

y al bronce el clarín.

Entrándose Marfisa se volvieron a correr los bastidores repitiendo la mutación del jardín, y como el ansia había quedado tan prendada en su vista, la recibió la segunda vez con tanta admiración como la primera, pues estaba quejosa la vista de que le hubiesen arrebatado tan apacible objeto. Salió Casimiro y Aurelio.

<i>CASIMIRO</i>	La mitad de Chipre diera por no haber venido, Aurelio, a Tinacria.	Romance: e-o
<i>AURELIO</i>	¿Qué hay que pueda causarte ese sentimiento?	4240
<i>CASIMIRO</i>	Aunque suele la memoria morir a manos del tiempo, también suele revivir ♣ a vista de los objetos, mayormente cuando son para dolor sus acuerdos. ¿Veis ese alcázar? ¿Veis ese jardín? Pues no hay en su centro flor ni adorno que no sea torcedor del pensamiento,	4245 4250

♣ v. 4244. revivir] recibir A,B,C. Adopto la versión de Vera Tassis por tratarse obviamente de la correcta. Este error pudiera haberse cometido en un antedecesor común a todos los testimonios y apareció reflejado en todos ellos hasta que Vera Tassis se dio cuenta y lo rectificó. Este error se podría haber producido muy fácilmente al escribir *recivir* por *revivir*, ya que la *c* y la *v* manuscritas se pueden prestar a confusión.

representándome a todas
partes fantástico el viento,
de la infelice Matilde
- al nombrarla me enternezco -
la imagen; y porque vos
sabéis la razón que tengo,
de que vos me veáis llorar,
poco o nada me avergüenzo.

4255

Salen por un lado Arminda y por otro Mitilene.

ARMINDA (A ver a mi tío venía [Aparte]
a su cuarto; y advirtiéndolo
cuán triste del llanto enjuga
los ojos...

4260

MITILENE (Aunque [a] hablar vengo, ♣ [Aparte]
- para volverme a mi armada -
a mi tío, al ver cuán tierno
con Aurelio habla...

4265

ARMINDA ... no oso
llegar...

[*MITILENE* ...el paso suspendo...] ♣

♣ v. 4263. aunque a hablar] aunque hablar A,C.

ARMINDA ... porque temo que conmigo
el sentimiento es respecto
de que a su dictamen no 4270
me reduzco.

MITILENE ... porque temo
que es porque sin ajustarme
a su dictamen, me vuelvo.

ARMINDA ¡Oh, si pudiera entreoír
si es éste su sentimiento!) 4275

MITILENE ¡Oh, si pudiese rastrear
si nace su dolor desto!)

AURELIO No me admiro de que hagáis,
* señor, tan finos extremos.

CASIMIRO Sí; pero es con tal violencia, 4280
que me parece que veo

* a las voces del estrago
que nunca son en silencio,

allí público el delito,
allí rompido el secreto, 4285
allí amenazado el daño,

allí ejecutado el riesgo,

y allí malogrado el fruto...

* - los frutos dijera -, puesto

que el hado quiso doblarlos,

4290

porque era para perderlos.

ARMINDA (Ya esto es muy de otra materia.)

[*Aparte*]

MITILENE (Ya es muy de otro caso esto.)

[*Aparte*]

CASIMIRO Y pues desdichas no tienen,

ya sucedidas, más medios

4295

que llorarlas acordadas,

porque crezca el sentimiento

al paso de la memoria,

repitámonos, Aurelio,

lo que sabemos. Decidme

4300

ahora más por extenso

lo que entonces me escribisteis;

que si un dolor fue el saberlo,

el saberlo y escucharlo

serán dos; y mi consuelo,

4305

ya que siento mis desdichas,

verme sentir que las siento.

AURELIO * ¿Para qué queréis, señor,

que tan trágico suceso

nuevo os hagan mis noticias? ♣

4310

CASIMIRO Para sentirlo de nuevo.

No, no os excuséis.

AURELIO ¿Es fuerza?

CASIMIRO Sí, fuerza es.

AURELIO Pues oíd atento.

ARMINDA (Deseo de saber, oigamos.) [Aparte]

MITILENE (Curiosidad, escuchemos.) [Aparte] 4315

AURELIO En las guerras que heredadas

Chipre y Tinacria tuvieron ♣

- ya que he de decirlo, sea

con todo su fundamento -,

en un trance de fortuna

4320

vuestro padre prisionero

* quedó de Tinacria; y como,

para ajustar los conciertos

de su canje, su persona

hacía falta, fue convenio

4325

♣ v. 4310. hagan] digan C. Adopto la lectura de la mayoría.

que, en rehenes de vuestro padre,
a ser huésped más que preso
quedásedes vos. En este
entonces florido tiempo
pusisteis, señor, los ojos 4330
en aquel prodigio bello
del ingenio y la hermosura,
en quien la desdicha, el ceño
declaró que siempre tuvo
contra hermosura y ingenio. 4335
Con la palabra de esposo,
y aun desposado en secreto,
ajustadas conveniencias
se publicaron diciendo...

TODOS * ¡Viva el valiente alemán [*Dentro*] 4340
que restaura el honor nuestro!

Vase Aurelio.

CASIMIRO Ved qué novedad es ésta.

ARMINDA (La deshecha hacer pretendo [*Aparte*]
de que no estaba escuchando.)

♣ v. 4315-17. Estos dos versos en el texto base aparecen repetidos.

- MITILENE* (De que aquí lo estaba oyendo, ♣ [Aparte] 4345
el disimular me importa.)
- LAS DOS* ¿Qué es esto, señor?
- CASIMIRO* Ya Aurelio
a saberlo fue.
Sale Aurelio.
- AURELIO* Mejor
lo dirá Adolfo, supuesto ♣
que él a decirlo venía. 4350
Salen Florante y Adolfo.
- FLORANTE* (Sin duda quien llevó el pliego [Aparte]
del indulto, en el camino
supo que a Leonido han muerto;
y de que el soldado venza
sin lidiar, se alegra el pueblo.) 4355
- ADOLFO* * Esto, señor, es que el parte
que salió con el decreto
del indulto en el camino

♣ v. 4345 lo] no A,B,C. Adopto la lectura de Vera Tassis por parecer ser la correcta. Deberá tratarse de un error común en todos los testimonios que Vera Tassis corrigió.

♣ v. 4349 Adolfo] Astolfo C. Adopto la lectura de la mayoría pues se trata sin duda de un error del copista del texto base ya que no hay ningún personaje con el nombre de Astolfo en esta obra.

noticias tuvo...

FLORANTE

(Ello es cierto:

[*Aparte*]

gran dicha ha sido volver

4360

sin haberme echado menos.)

ADOLFO

... del viaje que Leonido

tray; salióle al encuentro,

* dióle el parte, y trae las nuevas

de que estará aquí muy presto.

4365

FLORANTE

¡Buenas noticias trae el parte!

ADOLFO

Con que el alemán, sabiendo

que se le acerca el rival,

por cumplir con todo el duelo,

en la plaza de palacio,

4370

que es el señalado puesto

por ti para el desafío,

en bridón corcel soberbio,

armado de todas armas,

salió a pasear el terreno,

4375

como quien dice: "Aquí estoy";

con que, aplaudido del pueblo,

prorrumpió en festivas voces. ♣

En mi vida caballero

vi más galán; que una cosa

4380

es tener yo sentimiento

de no ser él; y otra es

negarle el merecimiento.

CASIMIRO ¡Cuánto me gúelgo de oiros,

con noble envidia del riesgo

4385

y no con villana envidia

de los méritos ajenos!

Y no admiro, invicto Adolfo,

que a vos os gane el afecto,

que desde que yo le vi

4390

me sucedió a mí lo mismo.

FLORANTE (¡Qué corridos se han de hallar [Aparte]

uno y otro afecto en viendo

que sin Leonido no hay

victoria ni vencimiento!)

4395

♣ v. 4377-78: estos dos versos tendrían más sentido de la siguiente manera: *con que, aplaudido, el pueblo prorrumpió en festivas voces*: Podría haber sido un error de copista de alguna versión común a todos los testimonios que añadió la preposición *de*. Vera Tassis, percibiendo que algo no funcionaba los corrigió de la siguiente manera: *con que, aplaudido el primero, prorrumpió en festivas voces*.

Clarín.

CASIMIRO Oíd. ¿Qué clarín será aquel
que del mar nos trae el viento?

MITILENE De mi Armada no será.

CASIMIRO Id vos, Aurelio, a saberlo.

Vase Aurelio.

ARMINDA (¡Que no quisiera mi dicha [Aparte] 4400
que prosiguiese el suceso,
Aurelio, que iba contando!)

MITILENE (¡Que no permitiese el cielo [Aparte]
saber dónde iba a parar
la rara historia de Aurelio!) 4405

AURELIO La llamada que el clarín, *Sale.*
señor, a la tierra ha hecho,
* es de un jabeque en que viene
Leonido.

FLORANTE * (¿Qué escucho, cielos? [Aparte]
¿Cómo es posible que venga 4410
Leonido después de muerto?)

AURELIO * Y aunque pudiera tomarle ♣

♣ v. 4412 Y aunque pudiera] Y aunque pudieran A; Aunque pudieran C. Adopto la lectura de la mayoría (en

en fe del seguro vuestro,
con todo, vuestra licencia
aguarda sin tomar puerto.

4415

Y añade que, de retado♣
gozando los privilegios
de nombrar armas, porque
no se sujete el esfuerzo
a los desmanes de un bruto
sino a los del propio aliento,
ni falten tampoco en él
las armas de caballero,
armado de todas armas
y a pie, remite el encuentro
* tras los botes de las picas
al escudo y al acero.

4420

4425

Vase Aurelio.

CASIMIRO Pues volved; decid que salga;
y para no perder tiempo,

este caso, B y D) pues tiene más sentido ya que el verbo debería estar en singular (*pudiera*) por estar refiriéndose a Leonido.

♣ v. 4416. de retado] derrotado C. La versión del texto base parece estar equivocada y por ello adopto la lectura de la mayoría. Tómese en consideración que era derecho del retado escoger las armas para luchar (véase a este respecto la nota explicativa al verso 3390).

que vaya donde le espera 4430
 ya su contrario en el puesto.
 Y pues ceremonia es
 de todo público duelo,
 mayormente en el que yo
 a ser arbitrio me ofrezco, 4435
 que no haya ventaja en uno
 ni otro lidiador, os ruego,
 invictos príncipes, que
 el campo que yo hice bueno
 autoricéis y le hagáis 4440
 mejor en el lustre vuestro.
 Vos, Adolfo, habéis de ser,
 porque no se atreva el pueblo
 a valer a uno ni a otro,
 de ese gallardo mancebo 4445
 alemán, padrino; vos
 habéis, Florante, de serlo
 de Leonido.

FLORANTE

(¡Bueno es

[*Aparte*]

ser padrino del que he muerto!)

- CASIMIRO* Lo que os toca [es] registrar ♣ 4450
 las armas, reconociendo
 el que en todo sean iguales
 en la gravedad del peso,
 lo doble de las defensas
 y temple de los aceros. 4455
- ADOLFO* De todo - ¡ay de mí! - advertido
 voy. Vos, imposible dueño,
 ved , ya que arbitrio en lidiar
 no tuve en servicio vuestro,
 que asistir a quien le tuvo 4460
 aun juzgo que no merezco. [Vase.]
- CASIMIRO* Vos, Florante, ¿no vais?
- FLORANTE* Sí,
 señor, [que] ya os obedezco. ♣
 (O aquí hay grande encanto o hay [Aparte]
 grande error, que yo no entiendo.) 4465
- CASIMIRO* Pues para la conferencia
 nuestra después queda tiempo,

♣ v. 4450. es] omit. C. La versión del texto base omite erróneamente el verbo *es*. Adopto la lectura de la mayoría.

♣ v. 4463. que] omit. AC. Adopto la versión de B y D pues en el texto base a este verso le faltaría una sílaba.

desde aquese mirador
que del palacio el terrero
su plaza domina, entrambas 4470
podéis ver en qué el suceso
de la lid para.

ARMINDA

Aunque yo

valor para lidiar tengo,
para ver lidiar no sé
si le tendré; y más si atiendo 4475
a ser causa mía que fuera
desaire de mi ardimiento
que un particular soldado
sin mi arbitrio, mi consejo
mi mandato o mi dictamen 4480
se hubiera en su riesgo puesto
y me pusiera yo a ver
en qué paraba su riesgo.
No, señor; en mi retiro
regatearé el saberlo, 4485
para callarlo si es malo, ♣

♣ v. 4486. si] y si AC. Adopto la versión de B y D pues la conjunción y aquí no parece tener sentido.

para gloriarme si es bueno. *Vase.*

MITILENE

Con tu licencia, señor,
seguir a mi prima intento;
siquiera porque conforme
en algo el motivo nuestro.

4490

Vase.

CASIMIRO

Bien hacéis; que, si pudiera,
también yo hiciera lo mismo.
Mas ya es fuerza, pues lo dije,
proseguir con el empeño;
y más tan a vista de él

4495

Trompetas y cajas.

que ya se escuchan los ecos
de las cajas y las trompas
repetidas de los vientos.

Vamos, Fortuna, a saber

4500

si sobre el pesar que llevo

* de haber acetado el campo,

añades el del tormento

que será para mí ver

rendido o herido o muerto

4505

aquel joven que llevó

tan arrastrado mi afecto.

Vase.

Mudóse el Teatro de jardín en uno que le presentaba la plaza del palacio de su Majestad,

imitando la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina nuestra señora, que la han añadido gran variedad a la perfección con que antes se hallaba.

Estaba la mutación dispuesta de suerte que empezaba por el arco que da entrada a la plaza, siguiendo los bastidores la imitación de dos corredores que tiene de arcos adornados de estatuas que significaban los ríos y fuentes más celebrados de España, en que había diferentes tarjetas en que se colocaron cifras, motes y versos a tan feliz asunto.

En el foro estaba el frontispicio del palacio todo imitado con gran propiedad y hermosura.

Salen Merlín y el soldado.

MERLÍN * Dime, amigo *ad litem*.

SOLDADO

Tente,

que yo pregunté primero

y hasta que esté respondido

4510

no me toca. Lo que quiero

saber es si este Leonido

que viene llorando duelos

es aquel Leonido mismo,

tu amo, que juzgan ha muerto

4515

en el mar.

MERLÍN

Que si en el mar

murió no es él, sé de cierto;

que el que viene no murió,

también lo sé; y que es el mesmo

Leonido el que en la estacada 4520
 estará, siendo y no siendo
 el que se ahogó no se ahogando,
 el que vendrá no viniendo
 y el que cumplirá el refrán
 de "cátale vivo y cátale muerto". 4525

SOLDADO Hombre, ¿quién quieres que entienda
 el revoltillo que has hecho?

MERLÍN Nadie, que no puedo dar
 yo a nadie el entendimiento.
 Y ya que te he respondido, 4530
 responde tú: ¿qué hay de nuevo
 que yo no sé?, porque de otra
 parte en este instante vengo.

SOLDADO Lo que hay...

Sale Argante de gala.

ARGANTE Señores soldados,
 si la ley de forastero, 4535
 la licencia de las canas,
 consigo traen los respetos
 y cortesanas licencias
 apadrinadas, con serlo

* (lo que yo sé les pregunto [Aparte] 4540
por encubrirme), ¿qué estruendo
de trompetas y de cajas
es el que se oye?

SOLDADO A mal puerto

* habéis llegado, porque
el uno y otro tenemos 4545
sólo el don de preguntarnos,
pero no el de respondernos.

MERLÍN (¡Miren con qué se venía [Aparte]
ahora el maldito viejo,
sólo para embarazarnos 4550
que vamos a tomar puestos!
Y yo con más causa, pues
no sé qué Leonido nuevo
es el que nos ha venido.) *Va[n]se.*

ARGANTE ¡Oh crueles hados, oh cielos, 4555
oh sol, oh luna, oh estrellas,
planetas, signos, luceros!
¡Cuán en vano solicita
el humano entendimiento
torcer de vuestros influjos 4560

los soberanos decretos!

Marfisa lo diga, pues ♣

criada con tanto secreto,

sin ser vista o ver el vario

* tráfago de los comercios, 4565

no pudo toda la ciencia

de mis mágicos desvelos

ocultarla hasta que el punto

de su amenazado riesgo

cumpla el hado; pues el día 4570

que a su auge llegue el agüero

* es el que mi estudio roba

y de mí se viene huyendo.

Bien pudiera yo cobrarla

como otra vez hice; pero 4575

si imperio en Megera tuve,

en su influjo no me atrevo

el día que por vencido

me doy a mayor imperio.

Y así, lo más que en mi amor 4580

♣ v. 4562. diga] digais C. Adopto la lectura de la mayoría pues es la que tiene sentido.

puedo hacer - porque no puedo

dejar de amarla - es venir

tan otro en su seguimiento

a ver en qué para haber

traído consigo el veneno

4585

* de amor, que amando o amada

la destina...

Ha de andar por el tablado.

* Mas ¿qué es esto?

Divertido tras el vulgo

que va de tropel corriendo,

a la plaza de palacio

4590

he llegado, donde veo

a Casimiro en su trono

y todo el mirador lleno

de bellas y hermosas damas;

y con acompañamiento

4595

de padrinos ir entrando

dos armados caballeros

en la valla, a cuya vista

repiten todos diciendo...

Salen todos como lo dicen los versos y Marfisa armada con el escudo y armas de Leonido.

VOCES ¡Viva el valiente alemán [*Dentro*] 4600
que restaura el honor nuestro!

CASIMIRO * Echad bando de que nadie
dé voz que a uno infunda aliento
ni desconfianza al otro.

UNA VOZ ¡Silencio todos!

TODOS ¡Silencio! 4605

LEONIDO (Fortuna, ¿qué es lo que miro? [*Aparte*]
Mi arnés y mi escudo mismo
es el que trae Polidoro.
¡Oh, cuánto a Marfisa debo!)

FLORANTE (Las mismas armas que trujo [*Aparte*] 4610
cuando entró de aventurero
son las que he reconocido.
Él es Leonido: o fue yerro
o malicia del criado;
con que ya no hay otro medio 4615
que el de llevarlo adelante.)
Ya, señor, medido habiendo
las armas de uno y de otro,
de igual temple y de igual peso...

- ADOLFO* Y de traición y ventaja 4620
recibido el juramento...
- FLORANTE* ... esperan que la señal...
- ADOLFO* ... mandes hacer, porque a un tiempo...
- LOS DOS* ... puedan embestirse.
- CASIMIRO* Toca
al arma.
- MARFISA* (Vea el universo [Aparte] 4625
que de Leonido restauro
su honor y su muerte vengo.)
- LEONIDO* (Pues contra mis mismas armas [Aparte]
conmigo mismo peleo,
déjate lograr, Fortuna.) 4630
- Cajas y pelean con lanzas.*
- ADOLFO* Pues ya de las lanzas vemos
ejecutados los golpes,
al escudo y al acero
apelad.
- FLORANTE* Para esa lid,
las sobrevistas quitemos.♣ 4635

♣ v. 4635. quitemos] calemos AC. Adopto la lectura de B y D porque le da sentido a la frase. La sobrevista (

MARFISA (¡Oh si al verle el rostro, en mí [Aparte]
se aumentara el ardimiento!)

LEONIDO (Para llegar a los brazos [Aparte]
yo y Polidoro ya es tiempo...

[Abrázanse.] ♣

¿Marfisa?, pero ... ¿qué miro?) 4640

MARFISA (¿Leonido? ¿Qué es lo que veo?) [Aparte]

Luchan.

CASIMIRO Apartadlos, divididlos;
que la lucha es de groseros
gladiadores, no es batalla
de valientes caballeros. 4645

FLORANTE

y ADOLFO No es posible que podamos
dividirlos.

CASIMIRO ¿Cómo es esto?

plancha de metal a modo de visera que les recubría la cara a modo de protección para la lucha; RAE) la habían llevado puesta hasta ese momento para lidiar a caballo con las lanzas. En este preciso instante se dispusieron a pelear con la espada y el escudo, y por requerir ello un mayor grado de visión decidieron *quitarse* la sobrevista. No tiene sentido que las otras dos versiones tengan *calemos* (vale bajar alguna cosa para resguardarse y cubrirse o para otros efectos; *Autoridades*) ya que en los versos posteriores Marfisa hace referencia al hecho de que iba a verle el rostro, dando por entendido que Florante se lo iba a descubrir, y no al contrario.

♣ v. 4640 *Abrázanse* B] omit. ACD.

Quitad, apartad, veamos

si es verdad lo que sospecho.

* Lidar espacio tan grande 4650

sin haberse herido o muerto,

me da a entender que aquí hay pacto,

o ya [ex]plícito o ya expreso. ♣

¿Qué lámina, qué carácter,

qué hechizo o contraveneno 4655

traéis que a tanto golpe os hace

impenetrable el acero?

MARFISA Porque de mí no presumas

que en fe de algún pacto vengo,

esta lámina que traigo 4660

conmigo desde el primero

aliento que respiré,

hoy a tu mano la ofrezco.

LEONIDO Yo ésta, que también a mí

desde mi primer aliento 4665

me acompaña.

CASIMIRO Mostrad, pues.

♣ v. 4653 explícito] plicito C; implícito D. Adopto la lectura de la mayoría, en este caso, A y B, aunque implícito tendría más sentido en el contexto.

* (¿Qué es esto que miro, cielos,
mejor diré ... esto que admiro?
¡Ellas son!) Decidme, Aurelio,
¿las láminas no son éstas? [Aparte]

4670

Salen Arminda, Mitilene y damas.

ARMINDA Señor, ¿qué extraño suceso
es éste, de quien la voz
llegó a mi cuarto, diciendo
que hay una gran novedad
que a todos tiene suspensos?

4675

CASIMIRO Lo que a Aurelio preguntaba
lo dirá. Decidme, Aurelio,
¿las láminas no son éstas
que, por [si] injurias del tiempo ♣
perdían una, duplicadas,
fiando de vos el secreto,
a Matilde dejé cuando,
ajustados los conciertos
de los rehenes y del canje,
salí a mi pesar del reino

4680

4685

♣ v. 4679 por si injurias] por injurias AC. Adopto la lectura de B y D por ser la correcta.

de Tinacria?

AURELIO Sí, señor.

CASIMIRO Pues, ¿cómo aquí a hallarlas vengo
 en la reñida batalla
 de tan distantes sujetos?

AURELIO Como aunque yo os escribí 4690

 el lastimoso suceso
 de la muerte de Matilde
 y que su padre sabiendo
 cuál fue el accidente – que
 durar no pudo encubierto -,

4695

 coléricamente hizo
 tan equívocos extremos
 que, pareciendo de amor,
 eran de aborrecimiento;
 y así, habiéndome entregado
 en el nocturno silencio
 de la noche la que era

4700

* confidente del secreto

 la amenazada inocencia ♣

♣ v. 4704 inocencia] ignocencia C. Adopto la grafía que comparte la mayoría.

- de esos dos infantes tiernos, 4705
sobre ricas vestiduras
las dos medallas al cuello,
temiendo que la venganza
tomara de vos en ellos,
porque de ellos no supiese 4710
y cumplir con el precepto
de que a vos los entregase, ♣
llevarlos quise yo mesmo;
embarquéme, y por no ser
sentido, fue un pobre leño 4715
- * mi sagrado; alborotóse
el mar y sañudo y fiero
en un monte de Toscana
naufragando tomé puerto.
- * En él me dejó el arráez, 4720
porque no le echasen menos
y cómplice de tal hurto
corriese su vida riesgo;
con que hallándome en un monte

♣ v. 4712 entregase] entregue C. En la versión del texto base a este verso le falta una sílaba. Adopto la lectura que comparte la mayoría, que sería la correcta.

solo, por no ir discurriendo 4725
 con dos infantes, buscando
 albergue en que guarecerlos,
 a la sombra de unos sauces,
 de varias flores cubiertos,
 los puse; y a poco espacio, 4730
 que no me apartaba de ellos
 para perderlos de vista,
 vi una leona, del yermo
 páramo aborto, cargar
 con uno, y meterse dentro 4735
 * de una extraña cueva donde...

LEONIDO ... me halló el duque, pues no tengo
 más señas que dar de mí,
 pues el nombre que me dieron
 por la leona fue Leonido. 4740

MARFISA Pues, ¿tú eres Leonido?

LEONIDO Eso
 se averiguará después.

CASIMIRO Prosigue tú; que suspenso
 al oírte estoy.

AURELIO Sucedida

ya una desdicha, temiendo 4745

no fuesen dos, a amparar

a la otra fui, cuando veo ♣

otro, bien que humano monstruo

de brutas pieles cubierto,

cargar con ella y llevarla 4750

tan veloz, hijo del viento,

que nunca pude alcanzarle.

ARGANTE Ese fui yo, porque huyendo

desterrado de Toscana

por mágico y agorero, 4755

para vivir más seguro

pasaba al Peloponeso

llevando conmigo...

MARFISA ... a mí,

que en sus bárbaros desiertos

me criaste tan altiva; 4760

que de Leonido sabiendo

que estaba retado y que

un su amigo, que viniendo

♣ v. 4747 a] omit. C. Adopto la lectura de la mayoría.

a suplir por él, habían

villanos bandidos muerto,

4765

quise yo suplir la falta.

LEONIDO * ¡Muerto Polidoro, cielos!

Perdí un verdadero amigo;

que no faltaría a su empeño,

es cierto, por menos causa.

4770

ARGANTE Piedad fue, pues anteviendo ♣

el peligro en que ahora te hallas,

pues te ves en el soprieto

de haber de vivir matando

o haber de matar muriendo,

4775

con que...

CASIMIRO No prosigas, no;

* que pues revoca el decreto

de que mates o que mueras

con sus piedades el cielo

trayéndome a mi poder

4780

por tan extraños sucesos

estas láminas que dicen

♣ v. 4771 anteviendo] antes viendo A,C.

y yo solamente leo:

“Este hado y divisa

de quién soy te avisa”;

4785

y pues me avisa que eres

tú mi hijo y heredero

de Tinacria y que es tu hermana

Marfisa, y el hado fiero

ha mejorado la suerte,

4790

ambos llegad a mi pecho

¡pedazos del corazón!

LOS DOS * ¡Cielos! ¿Es verdad o es sueño?

TODOS ¡Vivan Leonido y Marfisa,

de Tinacria heroicos dueños!

4795

ARMINDA Vuestra majestad, señor,

la goce siglos eternos.

LEONIDO Mi mayor logró será

que os reconozca por dueño

suyo a vos. Vuestra es Tinacria;

4800

y aun de todo el mundo entero,

si pudiera, os coronara.

Este retrato presento

por testigo de mi amor,

porque sepáis que no tengo 4805

de la pasada desdicha

causa para vuestros ceños

más que adoraros constante.

CASIMIRO No es tiempo de sentimientos.

ARMINDA *Seralo de que agradezca 4810

yo la vida que le debo.

Y pues mi mano ofrecí,

siendo tan alto el sujeto,

por su persona sabrás

que cumplo lo que prometo. 4815

Ésta es mi mano.

LEONIDO ¡Qué dicha!

A Adolfo, príncipe excelso

de Rusia, con tu licencia

dar a Marfisa pretendo;

que a quien ausente me honró, 4820

presente esto y más le debo.

ADOLFO Celebre mi dicha el mundo.

MARFISA La mano y el alma ofrezco.

LEONIDO Florante con Mitilene,

vivirán en lazo estrecho. 4825

MITILENE Sólo esta dicha faltaba
sobre el general contento
de vernos en paz a todos.

FLORANTE *(Pues mi delito en silencio [Aparte]
queda, venturoso he sido.)

4830

CASIMIRO Y repita ufano el pueblo...

TODOS ¡Vivan Leonido y Marfisa,
de Tinacria heroicos dueños!

TODOS Y dé fin "Hado y divisa
de Leonido y de Marfisa".

4835

FIN DE LA TERCERA JORNADA

Entremés del Labrador Gentil Hombre – Fin de fiesta

*Gracioso Gil Sardina*¹³³

Graciosa Casildilla

1º Hombre

2º Hombre

Vejete

Doce Moros

Músicos

*Salen dos hombres que son ladrones.*¹³⁴

- 1º* Éste es el sitio más acomodado
para explicarte todo mi cuidado.
- 2º* Saberle de ti alcance,
sin ponerte en postura de romance.
- 1º* Aqueste simple rico [que] en la aldea
en su simpleza su riqueza emplea,¹³⁵
irse quiere a la corte
a introducirse hombre de gran porte;
y a ser más majadero
gastando vanamente su dinero;
y así, he trazado que los dos seamos

133 La relación de todos los personajes que intervienen en este entremés solamente aparece en el texto base y no en el el testimonio A.

134 que son ladrones] omit. A.

135 en su simpleza su riqueza emplea] en su riqueza su simpleza emplea C.

los que aqueste dinero recibamos.

Pero saber conviene...

mas luego lo sabréis que él aquí viene...

Sale el Vejete y el Simple ridículamente vestidos.

Gracioso A la corte he de irme;
no hay detenerme, en¹³⁶ vano es persuadirme.

Vejete ¡Cuando habías de casarte con mi hija,
huyes de ella! Razón es que me aflija.

Gracioso Sí, señor.

Vejete ¡Que aquesto me sucede!

Gracioso Que después de casado no se puede.

Vejete ¿Es posible que des en tal locura?

Gracioso Ha de ser, no sé, ay, mi matadura,
que he de ver a la reina, mi señora,
que diz que es más hermosa que la aurora.

Vejete ¿Cómo has de conseguirlo?

Gracioso Fácilmente,
sabré cuándo hay comedias, de la gente,
y a verla en dos instantes
me llevarán allá.

136 en] omit. C.

Veje

¿Quién?

Gracioso

Los farsantes.

Y he de hablarla en francés.

Veje

Pues ¿estás diestro

en la lengua?

Gracioso

Buscar un güen¹³⁷ maestro.

1º

Aquí estoy yo, oh, ilustre Gil Sardina,
que te sabré enseñar. (¡Ya di en la mina!).

[*Aparte*]

Gracioso

Pues ¿tú sabes habrar¹³⁸
francés?

1º

¿No sabes que he estado
en la Corte de París
poco menos de diez años?

Veje

Yo lo sé.

Gracioso

¿No me dirás
algo en francés?

1º

De contado.

Tú é le bugeois chantillon.

Gracioso

Qué quiere decir es claro:

137 *güen* por *buen*, en la jerga del gracioso.

138 *habrar* por *hablar*, en la jerga del gracioso.

que los bucles son gatillos
para tirar los zapatos.

1º No es eso, que en lo que digo
yo, solamente te llamo
el labrador gentilhombre,
porque has de imitar un caso
que allá vi yo en un bailete.

Gracioso Pues eso ha de ser, ándalo,
y veremos si se acuerda
alguien¹³⁹ que lo está escuchando.

1º Pues a Madrid.

Gracioso. A Madrid.

1º Amigo, sigue mis pasos.

Vanse los dos.

Veje ¡Así te vas y me dejas!
¡A mi hija has despreciado!
¡Tú la pagarás, traidor!

2º No os desconsoléis, y vamos

139 Según Hartzenbush en *Biblioteca de autores españoles* se refiere a Maria Luisa de Orleáns, que a pesar de no entender bien el español, recordaría esta representación, "pieza estrenada en Chambord por octubre de 1670, y repetida en Paris el 23 de noviembre inmediato" (393), por haber asistido a ella en francés en París anteriormente.

tras él a Madrid; que allí
con lo que ya va trazado,
vuestro intento ha de lograrse,
con que finjáis... Mas callarlo
ahora es mejor.

Vejete Será en balde;

que trae metido en los cascos,
Sardina, que ha de casarse
con una princesa.

2° El ¹⁴⁰ caso

de¹⁴¹ su engaño estriba en eso.

Venid.

Vejete No nos detengamos.

*Vanse y salen el Gracioso y el Maestro*¹⁴² *y criados.*

Gracioso Ea, maestro, empezadme ¹⁴³

a enseñar. Mas he pensado
con resquebro me escribáis
para mejor estudiarlo,

140 E1] A1 A.

141 *de]* que A.

142 *el Maestro*] el Viejo A.

143 Ea, maestro, empezadme] Ea, mostrad, empezad A.

que he de decirle a una dama
por quien ando ya penando
más ha de un día cabal.

1º ¿En verso?

Gracioso No.

1º ¿En prosa?

Gracioso Es malo.

Ni ha de ser verso ni prosa.

1º (¿Quién vio mayor mentecato?

Si no es en prosa ni en verso,

¿cómo ha de ser?)

Gracioso Aquí llamo.

¿cómo es verso?

1º Consonantes

y asonantes concertados.

Gracioso Y prosa ¿qué es?

1º Lo que ahora

estamos los dos hablando.

Gracioso. ¿Lo que habro yo es prosa?

1º Sí.

Gracioso De modo que, cuando llamo

“¡Ah, Casildilla!” ¿eso es prosa?

1º Es, sin duda.

Gracioso ¡Veinte¹⁴⁴ años

ha que estoy haciendo prosa

sin saber lo que me hago!

1º Pues vamos a la lición¹⁴⁵.

Gracioso Vaya el maestro enprenciando¹⁴⁶.

1º Madame.

Gracioso Mañana.

1º ¿Qué
dices?¹⁴⁷

Gracioso Lo que vais habrando.

1º Vovo siu¹⁴⁸.

Gracioso Tú eres el bobo,
que eso bien lo entiendo craro¹⁴⁹.

1º No es eso.

Gracioso Proseguid, pues.

144 Veinte] Sesenta A

145 Lición, por lección.

146 *Emprenciando*: una derivación agramatical de *principio* para decir “comenzando”; jerga de gracioso.

147 dices] decís A.

148 *Vovo siu*: transcripción fonética del copista de lo que sería en francés “Vos beaux yeux”, esto es, “vuestrs lindos ojos”, o como lo traduce después el propio hombre algunos versos más abajo, “vuestrs ojos soberanos”, refiriéndose a la reina.

149 *Craro*: jerga de gracioso. Quiere decir *claro*.

1º D'amour me fon more¹⁵⁰.

Gracioso Aspacio;
escomenzaldo¹⁵¹ otra vez.

1º Pues vamos diciendo.

Gracioso Vamos.

1º Madame...

Gracioso Madame... ¿qué
quiere decir?

1º ¡Insensato!

Señora, vovo siu...

Gracioso ¿El bobo su qué?

1º Vuestros ojos soberanos
me fon mouri d'amour¹⁵².

Gracioso ¿Y eso?

1º Me hacen morir de amor.

Gracioso Ea, pues, vamos.

¡Madame!

1º ¡Qué lindamente!

Gracioso Vovo siu . ¿Voy bien?

150 En francés correcto sería "D'amour me font mourir", esto es, "Me hacen morir de amor".

151 *Escomenzaldo*: otro ejemplo de neologismo creado por el gracioso. Quiere decir *comenzadlo*

152 En francés correcto sería "me font mourir d'amour".

1º Es llano.

Gracioso *D'amur me fon muri.*

1º ¡Bueno!

Gracioso Digo, ¿me voy expirando?

Dentro ¡Fuera, fuera, aparta, aparta!

Gracioso ¿Qué es aquello?

Sale 2º Que ha llegado
la princesa de Marruecos,
gran Sardina, a tu palacio,
y dice viene a casarse
contigo.

Gracioso Aquesa no paso,
mas si su merted lo dice,
digo que así habrá pasado.
Si será ésta la princesa
que ha tanto que ando buscando.
Entre pues, nos casaremos.

2º Aqueso requiere espacio,
que si no te vuelves moro
es imposible lograrlo.

Gracioso Pues ¿qué defecultad¹⁵³ tiene?

1º Yo me ofrezco en breve rato
a que moro hecho y derecho
seas.

Gracioso Pues, ¡a ejecutarlo!
que para eso es el dinero.

1º Pues aquí vuelvo volando. *Vase.*

2º Ven, te pondrás un vestido
que te tray aparejado
la gran princesa, tu esposa.

Gracioso Cierto, que estoy ombrigado¹⁵⁴
a la señora princesa
a quien le beso las manos. *Vase.*
Al paño, de moros.

Vejete Lindamente se ha dispuesto.

Graciosa Ya tu intento se ha logrado.

153 *Defecultad*: dificultad.

154 *Ombrigado*: obligado.

Vejete La algazara empieza.

Graciosa Pues

aquí dentro retirados

estemos.

Grita dentro.

Salen de Moros.

Gracioso ¿Qué gritería

es ésa?

2º Son los bazarros

Moros que a la ceremonia

llegan.

Gracioso Pues vayan entrando.

Salen los Moros.

2º Ya vienen.

Gracioso ¡Jesús, y qué

malas caras de cristianos!

1º Poner de rodillas.

Gracioso ¡Hola!

Ser moro es mucho trabajo.

Canta 1º Mahometa por Sardina

me rogar noche y matina

que hacer un bailarina

de Sardina, de Sardina

dar torbanta y alfangina

por defendre Palestina

¿non estar beliaca?

Los Moros

todos No, no, no.

1º ¿Non estar morlaca?

Todos No, no, no.

1º ¿Non estar berganta?

Todos No, no, no.

1º Donar torbanta. *Bailete.*

Gracioso ¿Para dar un torbante
ha sido menester tanto danzante?

Canta 1º *Si estar nobile, no estar fabola,*
dar alfánjola. *Bailete.*

Gracioso Los alfanjes¹⁵⁵ conmigo en este chasco
más parecen de felpa que Damasco.

[Moros] Yoe, yoe, yoe, yoe...

[Gracioso] Pues ya estoy moro, venga la princesa.

Graciosa Aquí está.

Gracioso ¡Qué tarasca¹⁵⁶!

155 *alfanje*: Especie de sable, corto y corvo, con filo solamente por un lado, y por los dos en la punta. (RAE)

Graciosa Yo soy ésa.

Gracioso ¡Y yo soy tu marido,
pues granjear mi amor tanto has sabido!

Danza Uraba, uraba, uraba, yacana.

-finis-

Puso el sainete fin a la fiesta volviendo a desplegarse la cortina y a cubrir tanta máquina de variedades vistosas como mostró el Teatro, cuya artificiosa grandeza explicó mudamente haber salido del desvelo del Condestable de Castilla y León, Mayordomo Mayor de su Majestad, a cuyo cargo estuvo.

Las mutaciones y pintura fueron de Joseph Caudí, valenciano, en quien concurren una idea admirable y una ejecución primorosa.

156 *tarasca*: figura de sierpe monstruosa, con una boca muy grande, que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus. (RAE)

Notas explicativas de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*

Los números que aparecen a la izquierda, corresponden, el primero a la jornada donde se encuentra la nota y el segundo al verso dentro de esa jornada. Cuando dentro de una explicación me remito a ejemplos dentro de otras obras de Calderón o sus contemporáneos, la ortografía aparecerá modernizada.

Título:

hado: de acuerdo con Díaz Jimeno, en su libro *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, lo que se entiende como el elemento del azar aparece recurrentemente a lo largo de la historia y en la literatura bajo diferentes acepciones y con nombres tales como la fortuna, el hado, los cielos, la suerte, el acaso, la ventura, las estrellas, el sino, la ocasión, etc. En esta obra se pueden apreciar numerosos ejemplos del uso intercambiable de estas diferentes definiciones (véanse, por ejemplo, vv. 560-63). A partir del siglo XVI se piensa que el influjo astral es determinante del destino humano y por esta razón se cultiva la astrología para esclarecer el futuro del hombre. El gran científico Kepler (1571-1630), uno de los padres de la astronomía junto con Copérnico y Galileo, que en 1619 había publicado *De cometis and Harmonice mundi* para explicar las leyes del movimiento de los planetas, se ganaba la vida haciendo horóscopos.

Entre los temas que esta comedia trata se encuentra el del mago que estudia los cuerpos astrales para descubrir el futuro. El título ya hace alusión al tema central que gira en torno a Leonido y Marfisa. Los dos protagonistas intentan huir a lo largo de las tres Jornadas de sus respectivas fatalidades intentando cambiar el destino que les venía marcado. Estos dos personajes, por el hecho de ser hermanos mellizos, habían nacido bajo la influencia de los mismos astros y por tanto compartían un destino común.

Para el estudio de este tema véanse algunos de los textos de la época que podría haber consultado Calderón como el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías y varios conjuros y abusiones*, de Martín de Castañega (1529); *La verdadera y falsa profecía*, de Juan Orozco y Covarrubias (1588); y *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, de Pablo Sánchez

Ciruelo (1530).

divisa: según Covarrubias la divisa es “la señal que el caballero trae para ser conocido, por la cual se divide y se diferencia de los demás”.RAE indica que “se trata del lema o mote que se expresa a veces en términos sucintos, otras por algunas figuras, y otras por ambos modos”.

Por el hecho de ser hermanos, Leonido y Marfisa no sólo compartían un mismo hado sino también un mismo origen noble, esto es, una misma divisa. Habían llevado siempre desde su nacimiento sendas medallas identificativas que indicaban su ilustre origen y que al final de la obra ayudarán a desentrañar el enigma de su procedencia.

de Leonido y de Marfisa: los protagonistas, Leonido y Marfisa, están basados en Ruggero y Marfisa, dos personajes que aparecen en las obras renacentistas el *Orlando innamorato*, de Mateo Boyardo, y *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. (Véase el artículo de Valbuena-Briones *La fiesta palaciega del 3 de marzo de 1680*, pág. 344). De acuerdo con el texto manuscrito que contiene la descripción de esta fiesta, sobre la pieza central del escenario Ase guarnecía un medallón que servía de clave” en el que se podía ver en relieve un medallón del Aaugustísimo blasón de España: un león coronado descansando sobre un orbe” de cuyo cuello pendía el toisón, insignia de los monarcas. Existe pues una relación directa entre Leonido, personaje principal, y el león coronado del escenario, símbolo del trono castellano.

Merlín: el gracioso comparte su nombre con el más famoso mago de la mitología caballeresca, el Mago Merlín de la leyenda artúrica. Profeta, mago, nigromante y consejero del rey Arturo, fue un personaje inquietante y lleno de misterio muy conocido por el público áureo. Contrariamente al popular mago, el gracioso de la obra no posee poderes mágicos pero su gran ingenio y sus recursos le ayudarán a salir favorecido de situaciones imposibles.

Polidoro: etimológicamente el nombre de este criado -mentor y amigo- del protagonista procede del griego Polydoros y significa “muchas virtudes”. Como se podrá apreciar a lo largo de toda la obra Polidoro es una persona de grandes virtudes dispuesto siempre a sacrificar sus intereses en favor de los de su amigo y señor Leonido.

Un famoso artista italiano renacentista del mismo nombre que estudió bajo la tutela de Rafael y que sería también conocido en España fue Polidoro da Caravaggio (1496 – 1543).

JORNADA I

I, 1: Seguidle: Los testimonios A y B tienen *Seguidle*: este es un caso de metátesis -cambio de lugar de los sonidos dentro de una palabra- muy común en el siglo de oro.

Cf. Rey, en *Comedia famosa del Purgatorio de San Patricio* de Calderón: (Que esto espere!
(Seguidle! (*Primera parte* fol. 59v)

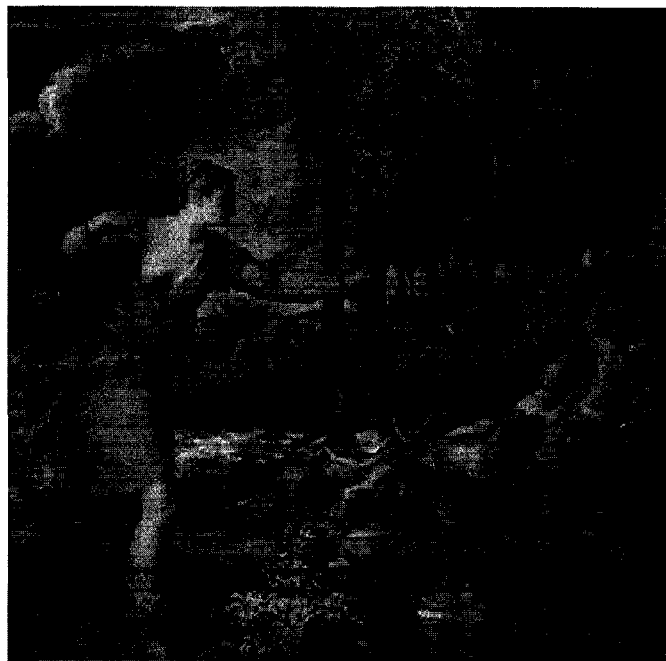
Cf. Segismundo, en *Comedia de la vida es sueño* de Calderón:

En lo intrincado del monte,
entre sus espesas ramas
el Rey se esconde, seguidle,
no quede en sus cumbres planta
que no examine el cuidado
tronco a tronco, y rama a rama. (*Primera parte* fol 25v.)

I, 1-6: Se trata de uno de los comienzos típicos de Calderón: el de la búsqueda del ofensor. Véase, por ejemplo, el comienzo de *La púrpura de la rosa*. Se trata en ambos casos del mito de Acteón, que osó ver a Ártemis –Diana- bañándose desnuda y por ello fue castigado y convertido en un ciervo. La escena del ofensor perseguido ha sido representada por numerosos artistas a lo largo de la historia, desde la Antigua Grecia hasta el Renacimiento. Tiziano (1487-1576), por ejemplo, muestra en uno de sus cuadros a la diosa de la caza disparando flechas sobre la figura de Acteón que, con cabeza de ciervo, huye de una jauría de perros que lo intenta devorar.



Cerámica griega. Pintor de Pan. Crátera. Principios del siglo V a. C. Museo de Bellas Artes, Boston.



La muerte de Acteón. Tiziano. National Gallery. Londres.

I, 7: *Desbocado bruto*: se dirige a su caballo que se encuentra fuera de control.

El tema del caballo desbocado es otro tema recurrente calderoniano. Véase por ejemplo el comienzo de *La vida es sueño*. El caballo descontrolado simboliza las pasiones desatadas.

Este tema lo utiliza también con el mismo sentido, por ejemplo, Federico García Lorca en el *Romance de la pena negra* de su romancero gitano:

Vengo a buscar lo que busco,
 mi alegría y mi persona.
 Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
 al fin encuentra la mar
 y se lo tragan las olas. (vv. 13-18)

I, 13: *precipicio*: juego dilógico entre “despeñadero o derrumbadero por donde no se puede caminar sin conocido riesgo de caer y la ruina temporal o espiritual” (Aut). Leonido había evitado caer literalmente al precipicio gracias a que su caballo había tropezado en un peñasco y le había desmontado pero en estos momentos iniciales se encontraba realmente en una gran ruina espiritual.

I, 15-16: *el nuestro*: se refiere a su propio caballo, el que compartían Polidoro y Merlín, los dos criados. Después de que el caballo de Leonido se hubiera despeñado, Polidoro pide a Merlín que sujete el suyo propio con intención de utilizarlo para facilitar la huida de su señor.

I, 31-32: *...según la gente / que a todas partes le cerca*: a causa de la gente que a todas partes le cerca (al monte). Leonido se queja de que no va a poder ocultarse en la maleza del monte a causa de toda la gente que lo está cercando, esto es, rodeando.

I, 49: *sirga*: “maroma que sirve para tirar las redes, llevar las embarcaciones desde tierra y otros

usos”. (RAE)

I, 54-57: el océano era considerado un lugar particularmente peligroso en esa época pues faltaban aún muchas rutas marítimas por explorar y todavía se pensaba que albergaba todo tipo de monstruos extraños, de ahí que Leonido se mostrase un poco aprensivo en utilizarlo como vía de escape (vv. 37-43). En la *Odisea* de Homero, Ulises, en su errar marítimo, tuvo que enfrentarse en numerosas ocasiones con la ira de los dioses, los cuales poniendo al mar en su contra le hicieron a veces casi perecer. La Biblia muestra también que es Dios la única entidad que posee el poder de controlar el mar.

I, 58-60: ... *dando por lo menos tregua / el riesgo que viene al riesgo / que pueda ser que no venga*. (Sintaxis): por lo menos el riesgo que viene dando tregua al riesgo que pueda ser que no venga.

I, 61-62: *la precisión / apele a la contingencia*: Leonido está haciendo alusión al hecho de que la precisión, esto es, la necesidad, debe apelar a la contingencia (al riesgo potencial). De ahí que en estos momentos, después de escuchar a su amigo Polidoro, considere oportuno montarse en la barca para escapar a pesar de no saber las probabilidades de riesgo que le aguardaban en el mar.

I, 69-73: Leonido se preocupa de no dejar olvidado su escudo porque, en caso de ser encontrado, su insignia sería identificada y a través de ella se reconocería su identidad. También muestra deseos de recuperar a su criado Merlín (que había salido detrás del caballo) para evitar que fuera apresado y que a través de él pudieran también descubrir su propia identidad.

I, 73-75: *¿Quién quieres / que ser tu criado sepa / un hombre no conocido?*: (Sintaxis): ¿Quién quieres que sepa ser tu criado un hombre no conocido?; es decir, ¿cómo puedes suponer que nadie sepa que un hombre no conocido es tu criado?

I, 80-83: la fiesta a la que Leonido se está refiriendo, como se descubrirá después, es el torneo donde

él había lidiado con Lisidante y donde había conseguido vencerlo y matarlo.

Leonido está apostrofando a la fortuna diciéndole que no se va a salir con la suya ya que, en lo que a él respecta, el dicho de que normalmente las fiestas acaban en desdichas no se va a cumplir pues tiene intención de escapar con éxito de esta situación. Este dicho, sin embargo, sí se ha cumplido para Arminda y su hermano Lisidante, pues, como veremos después, lo que comenzó como la fiesta del torneo había tenido como resultado final la tragedia de la muerte de éste último. Este breve *flash-forward* provee información necesaria al público para que después entienda el argumento y además se utiliza como herramienta para proporcionar también cierto suspense.

Cf. Celio, en la obra *Aristela y Lisidante* de Calderón:

Qué adagio es tan verdadero,

-o dígalo este alboroto-,

a gran fiesta, gran desdicha. (*Primera parte* fol. 1v)

I, 94: *juzgándole*: a Leonido.

I, 98: *dado cabo*: la barquilla se encontraba dado cabo en la ribera. Parece que haya falta de concordancia entre *barquilla* y *dado* pero realmente no es así porque *dado* está en concordancia con *cabo* y no con *barquilla*. Vera Tassis lo cambia, sin embargo a *dada*, porque de hecho parece sonar un tanto extraño.

I, 103-104: aquí nos encontramos con un típico símil calderoniano; una metáfora en la que el delfín es el caballo del mar que salta sobre las olas. Este concepto aparece ya en el poema *De rerum natura* (traducido como *ADe la naturaleza de las cosas*) de Titus Lucretius Carus, poeta y filósofo clásico del siglo I A.C. En este poema Lucrecio intenta determinar la naturaleza de los pilares del universo y así explicar el origen de la tierra, la vida y la sociedad.

Acotación: *librea*: “es el vestuario o uniforme que los caballeros dan a sus pajes o criados”. (Aut.)

Acotación: *de máscara*: Merlín aparece en el escenario en este momento vestido de máscara.

Según Teresa Ferrer Vals la máscara era parte de la fiesta barroca y Aconsistía fundamentalmente en una diversión en que los participantes se disfrazaban y cubrían su rostro con máscaras, desfilando a pie o a caballo por las calles, a veces acompañados con carros y música, bien de día o de noche”. El hecho de que Merlín saliese vestido de actor de teatro, esto es, de máscara, nos da una imagen de un personaje teatral vestido con el atuendo de un actor de una representación teatral. Es el teatro dentro del teatro. Esto nos da pensar que el mundo irreal de la comedia es más real que el mundo del teatro que representa.

Para más información sobre la fiesta barroca y máscaras véase T. Ferrer Valls, *La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral*”, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, 27-37.

I, 112: *centro*: aquí significa lugar.

Cf. Enrique, en *El encanto sin encanto* de Calderón :

Cielos, ¿qué confuso centro

es éste donde se hallan

tan a oscuras mis sentidos? (*Qvarta parte* fol. 84v)

I, 114-115: *que un caballo de la rienda / en socorro le traía*: quiere decir que Merlín le llevaba el caballo a Leonido de la rienda para socorrerle.

I, 116: *según traje y temor muestra*: aquí Florante recalca el hecho de que cuando el gracioso Merlín fue encontrado estaba vestido de lacayo y mostraba temor, dos datos que lo identifican claramente como criado. Ésta es la imagen estereotípica del criado amedrentado. Véanse, por ejemplo, el gracioso Cosme de *La dama duende* o Alcuzcuz en *Amar después de la muerte*, de Calderón.

Cf. el criado Marción, en *El mayor desengaño* de Tirso de Molina:

De miedo mortal estoy

medio desabotonado” (*Doce comedias* fol. 155v)

Chiste escatológico que indica que de tanto miedo que tiene está a punto de hacerse sus necesidades.

I, 118: *diligencia*: significa trabajo, esfuerzo. Adolfo y Florante cada uno por su cuenta querían satisfacer a Arminda con la captura de Leonido. Sin embargo habían perdido ambos sus respectivas diligencias, esto es, respectivamente, la de hallarle por mar y la de hallarle por tierra.

I, 119-122: *la noticia de quién es / - y seguirle donde quiera / que le lleve su fortuna-* /

por lo menos no se pierda: la noticia de quién es por lo menos no se pierda y (como consecuencia podremos) seguirle donde quiera que le lleve su fortuna.

I, 128: *ad honorem*: “expr. adj. lat. que se aplica a lo que se hace sin retribución alguna.|| expr. adv. De manera honoraria; por solo la honra”. (RAE).

Lo que expresa Merlín en este pasaje es que si él hubiera tenido conocimiento de que su señor Leonido era un derriba príncipes (pues había asesinado a Lisidante), no le hubiera servido tan lealmente sin ser retribuido, tan sólo por el honor. Es un chiste pues ser lacayo y trabajar *ad honorem* es una paradoja ya que no hay ningún honor en el hecho de ser lacayo.

I, 135: *alquilados*: se refiere a las tareas para las que él, como lacayo, habría sido “alquilado”.

I, 136: *ellos*: se refiere a la librea y el caballo.

I, 137: *oropeles y velillos*: según RAE los oropeles son “los adornos o requisitos de una persona”.

Los velillos a su vez son “unas telas muy delgadas y ralas confeccionadas con algunas flores de hilo de plata”. (RAE)

I, 138: *percances*: se refiere a “los gajes del oficio” (RAE), esto es, las tareas propias y a veces

tediosas asociadas con el trabajo de lacayo y que en este caso se hacían en los días de fiesta.

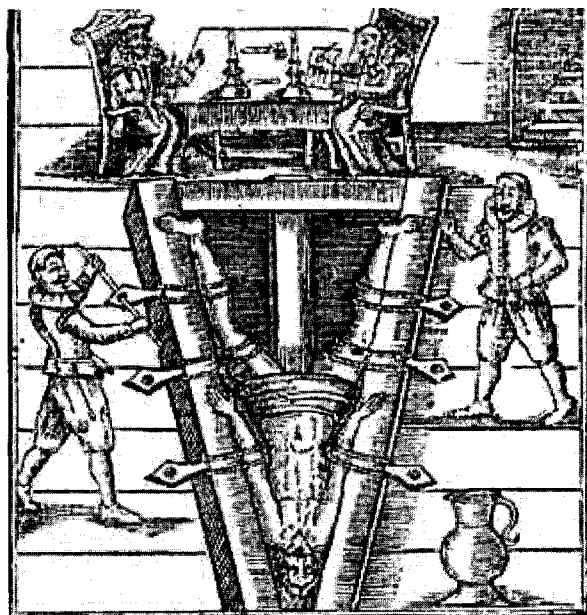
I, 135-140: Merlín explica que entre otras tareas tediosas (la de hacer que resplandezcan sobre el caballo y la librea oropeles y velillos con la insignia de la casa noble de su señor) le tocó también la responsabilidad de sujetarle el caballo en ese momento dado.

I, 141: *él*: se refiere al caballo.

I, 142: *viendo que veloz se ausenta*: se refiere al caballo (véase v. 22), al que vio escaparse raudo.

I, 143- 46: *a luz de restitución /le seguí, para que entienda, /ya que alquilé la persona, / que no alquilé la conciencia*: quiere decir que siguió al caballo para conseguir restituírselo a su señor, ya que a pesar de tener “alquilada” su persona (esto es, sus servicios), no tenía “alquilada” su conciencia (es decir, poseía una conciencia propia y diferente a la de su señor, a quien había calificado de “derriba príncipes” en los versos 125-26 , que le dictaba que debía restituir al caballo y no quedarse con él).

I, 148: *potro*: “instrumento de madera para dar tormento, del nombre latino *equuleus*”. (Cov.)



Este ingenioso aparato consistía en una plataforma de madera donde se echaba a la víctima. Esta plancha poseía unos orificios por los que se colocaban unas cuerdas de cáñamo para atar las extremidades del reo. Entonces un tribunal se encargaba del interrogatorio y, ante respuestas desfavorables, con la ayuda de unas manivelas las cuerdas se iban tensando progresivamente causando enorme dolor.

Para más información al respecto, consúltese:

<http://www.geocities.com/adtennebras/compendio.htm>

En esta escena Arminda está amenazando a Merlín con torturarlo en el potro si no se presta a decir la verdad.

I,149-150: *Esa sentencia / la naturaleza implica: Implicar*: “oponerse o contradecirse un término o proposición con otra, destruyéndose”. (RAE)

Merlín indica que la sentencia de que lo lleven al potro se contradice con la naturaleza. En los siguientes versos el criado, a través de un juego de palabras y haciendo alusión a la naturaleza, recalca que lo normal es que el potro se convierta en caballo y no al revés (como le estaba ocurriendo a él). En su situación actual, y contrariamente a lo que sucede en la naturaleza, lo que le iba a suceder a él sería pasar del caballo (que había estado intentando restituir a su amo) al potro (o sea, el instrumento de tortura donde le iban a interrogar).

I, 164: *cantar*: de acuerdo con el diccionario Covarrubias “los de la germanía llaman cantar en el potro cuando uno, puesto en el tormento, confiesa el delito”. En los versos 163-166 Merlín está haciendo una comparación entre el arpa y el potro, pues ambos poseen cuerdas (Véase la ilustración de la nota al verso 148) . Hace referencia al hecho de que debe revelar el secreto (cantar), antes de que le lleven al potro que tiene cuerdas de cáñamo.

I, 169: *expósito*: el diccionario Covarrubias indica que expósito es “el niño que ha sido echado de sus padres o de otras personas, en los campos o en las puertas de los templos, desamparándolos

a su ventura; de ordinario son hijos de personas que padecerían sus honras o sus vidas si se supiese cuyos son”. En portugués se llaman “expostos” y como en español, la palabra tiene la connotación de que son niños que han sido dejados “expuestos” o desamparados a la puerta de una Iglesia o Casa de Caridad..

Leonido de hecho se había criado sin padres desde que era un bebé y había vivido en la casa del duque de Toscana. Simbólicamente también, Leonido es efectivamente el hijo expósito del hado pues se encuentra en todo momento abandonado de la fortuna y luchando en contra de su fatalidad.

I, 177: *lámina*: “plancha de metal de diversas figuras y tamaños en la cual se suele esculpir una cosa”. (Aut.)

I, 179: *En su familia criado*: En la familia del duque de Toscana fue educado.

I, 182: *mote*: “sentencia que llevaban como empresa los antiguos caballeros en las justas y torneos”. (RAE).

El famoso caballero Don Quijote, por ejemplo, adoptó como mote “El Caballero de la Triste Figura”.

I, 183-190: a comienzos del siglo XVI, una parte importante de la prosa castellana la constituían los libros de caballerías, que narran las hazañas de ciertos héroes épicos. Había obras muy conocidas como *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508); *Don Belianis* (1547), las aventuras del Caballero del Febo; *Palmerín de Oliva* (1511), etc. En este pasaje Merlín está comparando a algunos de estos héroes bien conocidos por el público aureo con su señor Leonido, dejando a éste último muy por encima de ellos y convirtiéndolo de esa manera en el más grande de todos los hombres.



Portada del libro Amadís de Gaula. S. XVI

I, 184: *mandria*: “el hombre de poco ánimo y espíritu, que se acobarda y no tiene valor para resistir a otro.// En la germanía vale simple o tonto”. (RAE)

I, 184: *dueña*: “mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales”. (RAE)

I, 185: *zote*: “ignorante, torpe y muy tardo en aprender”. (RAE)

I, 193-196: *y un león de oro por empresa / - orlado con el enigma / de las no entendidas letras -* : Leonido tenía por empresa un león de oro que había sido orlado con las misteriosas letras que aparecían esculpidas en la lámina que tenía en su poder siendo un bebé cuando fue encontrado desamparado por el duque de Toscana. Estas *Ano entendidas letras*”, según Margaret Greer en su libro *The Play of Power* pudieran ser alusión a las que aparecían de

hecho en la representación que se realizó de esta obra en el Coliseo en un estandarte en el escenario. Como pieza principal aparecía el relieve de un león coronado (nótese el nombre del protagonista, Leonido) sobre un globo terráqueo junto al cual había un estandarte con las letras latinas (y no entendidas por la gran mayoría del público) *AAd nullius pavet occursum*". (A nadie encuentra con miedo).

I, 197: *Tiro*: hoy en día es la cuarta ciudad más grande del Líbano. Fundada hacia el 2750 A.C., fue a lo largo de los tiempos centro económico importante por donde pasaron las civilizaciones árabe, bizantina y greco-romana.

I, 200: *lansgrave* (landgrave): "título de honor y de dignidad de que usan algunos grandes señores en Alemania". (RAE)

Este título le confiere un gran estatus social y hace eco de su importancia como caballero.

I, 204: *palestra*: "vale el lugar donde se lucha".(Cov.)

En la Grecia clásica los jóvenes asistían a la "palestra" (un recinto al aire libre de planta cuadrada y rodeado de muros) para realizar ejercicios y entrenar su cuerpo en la lucha.

En el medioevo la palabra designaba el lugar donde se celebraban los torneos.

I, 207: *justa*: "ejercicio de la caballería de los hombres de armas, que propiamente se llaman catafractos, por ir todos armados de punta en blanco, y tórnase por fiesta y regocijo. Hay dos géneros de justas: una que llaman real, y ésta es muy costosa y embarazosa; otra justa ordinaria. Pónese una tela tan larga como una carrera de caballo, y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio de ella, partiendo ambos a un tiempo con el son de la trompeta". (Cov.)

Merlín trata de explicar en estos momentos que Lisidante había proclamado que su dama Mitilene era la más bella de todas y por esa razón había organizado una justa, para retar a cualquier caballero que se preciase de decir lo contrario. Como se verá después, a lo largo de

esta comedia se hace referencia en numerosas ocasiones a las leyes que regían el mundo de los torneos y las justas. Según Maurice Keen existen dos tratados de caballería importantes en los que se describe en detalle las obligaciones de los caballeros: el *Ordene de chevalrerie*, poema anónimo francés compuesto antes del 1250 y que alcanzó gran popularidad por toda Europa hasta bien entrado el siglo XV; y *el Libre del ordre de cavayleria* de Ramón Lull. Según estos, entre las exigencias del caballero se encontrarían la de defender *Ahis temporal lord, and protect the weak, women, widows and orphans*” (Keen 9) así como la de mantenerse en buena forma y cultivar su cuerpo continuamente a través del ejercicio de la caza y de la participación en justas y torneos. Se observa de esta manera que ambos contrincantes en sus acciones estaban siguiendo las pautas de la normativa caballeresca: Lisidante organiza una justa para conseguir renombre y mantenerse activo como caballero; y Leonido, habiendo escuchado lo que su oponente Lisidante había proclamado, *Aacusando la ofensa, en común de cuantas damas su amor desairar intenta*” (vv. 218-20), se siente en la obligación de defender a las mujeres.

I, 215-217: *con quien casarse trataba, / por cariño y conveniencia / de ser prima hermana suya*: Es curioso que se mencione que Lisidante tenía intenciones que casarse con su prima por la conveniencia de esta unión. Durante la época existía una prohibición eclesiástica en contra de los matrimonios entre primos hermanos. Para realizarlos había que conseguir una dispensa pontificia y no era fácil. No hay que olvidar que Calderón había compuesto esta obra para el deleite de los monarcas Carlos II (el hechizado) y María Luisa de Orléans. Carlos, heredero del trono de España de Felipe IV y Mariana de Austria, era el sexto hijo del matrimonio entre un tío con su sobrina y muchos atribuían su “hechizo”, esto es, su “discapacidad física y mental” a los problemas de consanguineidad que existían en la familia de los Austrias. De aquí que Calderón lo reflejase como algo positivo quizás. Recordar también que Leonido y Arminda eran de igual forma primos hermanos y al final de la obra se casan.

I, 219: *en común de*: haciendo causa común.

Cf. Maestro, en la obra *La doncella Teodor* de Lope de Vega:

Hablas en común de todas,
que todas tres acomodas
en definición sucinta,
vegetativa, sensible,
racional, o irracional;
di Lidoro. (*Doze comedias de Lope de Vega* fol. 30v)

I, 221: *una*: una dama.

Leonido está enamorado de Arminda cuya belleza idolatra en un retrato que de ella posee. Como buen ejemplo de héroe caballeresco, a modo de Amadís de Gaula, Leonido es víctima de lo que en medicina denominaban con el término de melancolía, esto es, la enfermedad del amor o Ahereos”. Véase *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, de Juan Manuel Cacho Blecua, para más información sobre el mito heroico. Cervantes, en el *Persiles* comenta de Periandro y Auristela que “los enamorados fácilmente reconcilian los ánimos y traban amistad con los que conocen que padecen su misma enfermedad.” (I, 9)

I, 229: *aventurero*: “que voluntariamente tomaba parte en las justas o torneos”. (RAE)

Keen indica que en el tercer tratado de caballería, que fue escrito por Geoffrey de Charny a mediados del siglo XIV, se establece que el principio por el que se regían los caballeros era el siguiente: Ahe who achieves more, is the more worthy” (Keen 12). Explica que por esa razón, para distinguirse del resto, los caballeros estarían siempre intentando entrar en acción en las justas y torneos, ya que Ayoung men at arms who distinguish themselves in the joust deserve praise, Y, but those who distinguish themselves in the tourney deserve higher praise” (Keen 13).

A pesar de esto Leonido entró de incógnito en el torneo como participante para defender la hermosura de su amada sin las típicas insignias o divisas que delatarían su identidad. Si lo que buscaban los caballeros era la fama y el reconocimiento se plantea entonces la duda de por qué

Leonido decidió entrar de incógnito en las justas. Arminda sospecha que la razón radica en el hecho de que lo que realmente buscaba Leonido era venganza y no fama (véanse vv. 279-292)

I, 230: *suspende la lengua*: Arminda, dolorida al escuchar las palabras de Merlín, con esta interjección le ordena que se calle.

Cf. Casimiro en *Afectos de odio y amor*, de Calderón:

¡Suspende la lengua,
no la nombres, calla, calla,
no la acuerdes, cesa, cesa! (*Tercera parte*, fol. 95r)

I, 231-232: *¡No la tragedia repitas / a vista de la tragedia!*: Arminda, que en sí misma representa la imagen de la tragedia de la muerte de su hermano, se niega a escuchar a Merlín relatando los detalles dolorosos de los hechos de esta misma tragedia.

I, 243: *pundonor*: “estado en que la gente cree que consiste la honra, el honor o el crédito de alguien”. (RAE)

I, 243-245: a través de una metáfora Calderón indica que el pundonor de Arminda ha pagado la costa de su vergüenza, que se encontraba prisionera. A pesar de que su condición de mujer vergonzosa y tímida no le permite aceptar estar en deuda con un hombre, su pundonor, pagando la costa de la vergüenza, le obliga a realizar un agradecimiento público a Florante y a Adolfo por los favores recibidos.

I, 247: *de haber venido por mí*: de haber venido sola.

Las circunstancias le obligan a presentarse en público sola, a pesar de la clausura que debiera estar guardando como mujer soltera que era (y especialmente en momentos en que debería estar guardando luto).

I, 249: *Ese monstruo de fortuna*: se refiere a Leonido, quien es una manifestación casual de la fortuna, pues la fortuna lo ha parido en contra del orden regular de las cosas.

Calderón tiene una comedia titulada *El mayor monstruo del mundo* (1637).

I, 249-278: en este parlamento que sigue Arminda explica los detalles del origen de la disputa entre Leonido y su hermano Lisidante y que había culminado con el asesinato de éste último por aquel. Según dice, Leonido había venido al reino de Lisidante (Tinacria) a ayudar en una “solevación” que intentaba contra Lisidante la República de Catania. Esta República había solicitado la ayuda de Leonido para acabar con Lisidante haciéndole gobernador de sus armas y ofreciéndole a cambio coronarle su duque. Por esta razón Leonido arribó amenazadoramente en las playas de Tinacria a cargo de las tropas de la República de Catania para luchar contra el pueblo de Lisidante. Durante el conflicto el cielo redujo “la violenta saña a un perdón general” (vv. 266-67) y Leonido, debido a la falta de interés que manifestó Lisidante, no tuvo oportunidad de luchar contra él. Leonido, dolido por este desdén, se retiró y juró vengarse. Según la opinión de Arminda ésta es la razón por la cual luego se presentó en la tela de incógnito, para por fin tener oportunidad de vencer a Lisidante y vengarse de él.

I, 250: *auxiliar*: Sin la aparición de la preposición *a* que precedería esta palabra, se puede interpretar que se trata de un sustantivo y no un verbo. Se refiere a Leonido, quien fue el auxiliar de la República de Catania (o si se quiere, que fue a auxiliar a la República de Catania) en la sublevación que ésta había intentado contra el hermano de Arminda.

I, 261: *Tinacria*: Tinacria es el nombre clásico que poseía Sicilia. Véase *Las Metamorfosis* de Ovidio. V, 347 y 476.

I, 264: aquí Calderón menciona tres volcanes: el Volcán, el Mongibelo y el Etna, como símbolos de inmenso fuego y poder de destrucción. Como indica Margaret Greer en su edición de *La estatua de Prometeo* (p.388), Calderón consideraba que “A Volcán” era de hecho un volcán específico, imagen de inmenso poder de devastación. El Etna aparece en docenas de ocasiones en diferentes obras de Calderón, a veces como volcán activo y otras, con las cumbres nevadas

en estado latente. El Mongibelo, por su parte también aparece numerosas veces en sus obras, aunque menos. En *Hado y divisa* se menciona cinco veces siempre como sinónimo también de destrucción.

I, 277: *protestando vengarse*: quiere decir proclamando vengarse.

Leonido proclamó que iba a vergarse de Lisidante por el desdén recibido.

Cf. Veturia, en *Las armas de la hermosura*, de Calderón:

y a todos os lo repito,
de parte de las demás,
protesto, juro, y afirmo:
por esa antorcha del día,
que con afán repetido,
se paga al morir en ondas,
se enciende al nacer en visos...(Novena parte fol.)

I, 283: *Jueces*: se refiere a los jueces del torneo, de las justas.

juez: “en las justas públicas, y en los certámenes, el que se señala y asiste, para que se observen las leyes que se ponen en ellos, y para la justa distribución de los premios, según el mérito de los que compiten”. (Aut.)

En su libro *About Arthurian Armings, for War and for Love*, Helmut Nickel indica que el trabajo de los jueces y de sus asistentes, los heraldos, era comprobar que los golpes que los dos oponentes se daban durante las justas eran realizados de manera justa y dentro de los parámetros de las normas de seguridad establecidas. Maurice Keen añade en su libro *Chivalry* que entre las funciones de los heraldos se encontraba también la de inspect the arms and crests of all those proposing to take part; and verify from their records that all are of sufficient gentility in blood to enjoy the privilege of participating” (Keen 137). Leonido, sin

embargo, había acudió al torneo de incógnito sin presentarse delante de los jueces, quienes firmaron el permiso de participación en el torneo sin haber comprobado su identidad o linaje. (vv. 283-84)

I, 283: *seguro*: “licencia o permiso que se concede para ejecutar lo que sin él no se pudiera.” (RAE)

En este caso los jueces del torneo le habían dado el permiso para participar en las justas a pesar de que no firmó con su nombre el cartel, permaneciendo así escondida su identidad.

I, 285: *cartel*: “escrito que se fijaba en diversos parajes en 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”. (RAE)

I, 286: *tela*: “se toma así mismo por el sitio cerrado y dispuesto para fiestas, lides públicas y otros espectáculos. Llámase así porque solía cerrarse con telas, y en algunas partes ha quedado este nombre a los sitios, en que se armaba la tela”. (RAE)

I, 287-290: *romper la valla el caballo, /correr las lanzas sin ella / al desesperado choque / de las dos armadas testas*: en los torneos los caballeros se enfrentaban montados a caballo corriendo en lados opuestos de una valla del siguiente modo: AEach knight seems to have normally approached the other for the actual encounter with the lance held under his right arm, pointed to the left over the horse's body, and aimed at his opponent's left side". (Ascherl 272)

Por la explicación de Arminda se hace notar que durante el enfrentamiento los dos contrincantes corrieron las lanzas a caballo pero sin la correspondiente valla que normalmente los separaba.

I, 295-296: *que son para burlas mucho / y son poco para veras*: se refiere a las agilidades del acaso, que son muchas para ser burlas pero son pocas para ser verdad. Significa que los cambios de la

fortuna, por ser numerosos, son excesivos para ser considerados solamente como una burla, pero a su vez son demasiado pocos para considerarlos como una verdad o para que realmente se pueda creer en la fuerza de los hados. Expresa la idea de que a la fortuna ni se la puede tomar en serio ni en broma. Esto gira alrededor de uno de los conceptos centrales de la obra: ¿está el destino del ser humano escogido o no?

La antítesis entre las burlas y las veras es un concepto que aparece ya en 1604 como tema central de un poema de Lope de Vega titulado *Dulce Filis, si me esperas*. En Calderón aparece en numerosas ocasiones también; véase, por ejemplo, *No hay burlas con el amor* (1682). En *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, por ejemplo, las burlas al final acaban convirtiéndose en veras.

I, 299: *presunción*: de *presumido*: “vano jactancioso, orgulloso, que tiene alto concepto de sí mismo”. (RAE). Se refiere a la presunción que había manifestado Leonido en el torneo.

Arminda explica en éste y los tres siguientes versos que conocer el orgullo y la soberbia con que Leonido se había presentado a las justas para asesinar a su hermano Lisidante añaden incluso más pena a la pena, más furia a la furia y más saña a la saña que ya estaba sintiendo por la propia muerte en sí.

I, 309: se está dirigiendo a sus amigos Florante y Adolfo.

I, 312: exequias, por la muerte de su hermano.

I, 318-319: *que de la fineza vuestra/ ya me di por entendida*: se refiere a la fineza de Florante y Adolfo, de la cual ya se dio por entendida. Quiere decir que ya les ha agradecido el favor de haber intentado atrapar a Leonido.

I, 325-330: *y si sobre caballero ... o troncada la cabeza*: Arminda ofrece conceder su mano como “laurel” (premio) a la persona que consiga atrapar y poner a sus pies a Leonido, el asesino de su hermano Lisidante, con la condición de que sea caballero.

I, 326: *lustre*: “metafóricamente significa esplendor, aplauso y estimación”. (Aut.)

I, 327: *laurel*: “corona, triunfo, premio”. (RAE)

Durante la antigüedad en Delfos (Grecia) se celebraban los juegos olímpicos píticos cada cuatro años en honor a Apolo. Consistían en la celebración de una competición musical y de poesía a cuyo ganador se le concedía como premio una corona de laurel.

La competición en este caso es lograr capturar a Leonido; y el laurel, la mano de la propia Arminda.

I, 333: *empeño*: “obligación en que alguien se halla constituido por su honra, por su conciencia o por otro motivo”. (RAE)

I, 349-364: A través de una metáfora religiosa Calderón transmite la idea de que la dama ha de ser como un dios que merece adoración y a quien se hacen ofrendas. El código no escrito del amor cortés, código de comportamiento que definía las relaciones entre enamorados pertenecientes a la nobleza en Europa occidental durante la Edad Media, tenía entre las reglas por las que había de regirse el caballero la de hacer méritos a la dama a través de la adoración. La simple adoración en este caso no es mérito suficiente para prestarle favores a la deidad (a la dama) y por ello en este momento los dos contrincantes, Adolfo y Florante, llegan al acuerdo de ir a buscar por lugares diferentes a Leonido para ver quién consigue ser el vencedor y traerlo a modo de ofrenda a los pies de Arminda.

I, 351: *soberanas deidades*: según el diccionario de Autoridades “suele llamar la lisonja o la pasión desordenada a las damas, para explicar sus perfecciones en la hermosura y otras prendas y circunstancias”.

El término *deidad* aparece junto al calificativo *soberana* numerosas ocasiones en ésta y otras obras áureas.

Cf. Rey, en *Las cadenas del demonio*, de Calderón:

Deidad soberana,
con dos aflicciones llega
quien más tu grandeza adora,
quien más tu culto venera;
a Ceusis y a Licanoro,
gran dios, traigo a tu presencia,
uno ciego y otro mudo,
en mí y en ellos ostenta
lo sumo de tu poder,
lo inmenso de tu grandeza. (*Octava parte* fol. 210)

I, 365-374: el amor cortés tiene como característica la sumisión del amante frente a la “imposible belleza” de su dama, de la que nada espera y a la que dedicará su vida entera en actitud similar al comportamiento servicial que un vasallo manifiesta hacia su señor. A pesar de que el enamorado no aspiraba a ninguna meta ni retribución sino a la simple adoración (por el hecho de que la mujer estaba casi siempre casada y sería “un delito el quererla”), el conocimiento de la existencia de otro hombre con el mismo propósito de adorar a su dama supondría una amenaza para él y debería considerarlo como un enemigo, a pesar del “afecto” que pudiera haber entre los dos.

I, 387: *embarazarle*: se refiere al duelo.

Embarazar: “Impedir, detener, retardar y en cierto modo suspender lo que se va a hacer o se esta ejecutando”. (RAE)

Florante, con ánimo de no suspender o impedir el duelo, acepta el reto de Adolfo y decide ir por su cuenta a buscar a Leonido por tierra, mientras el otro lo haría por mar.

I, 398: *Norabuena*: en buen momento. No se trata de una felicitación, como podríamos pensar hoy en

día, pues en el Siglo de Oro las felicitaciones se hacían con el término *albricias*, que según RAE se trata de una interjección “para denotar júbilo”.

I, 401: *Él os guarde*: se refiere a Dios. Antes se habían despedido diciéndose un “a Dios” (esto es, adiós).

I, 405: *proejar*: “remar contra las corrientes o la fuerza de los vientos que embisten a la embarcación por la proa, de cuyo nombre se forma este verbo”. (Aut.)

I, 407: *aviada*: “corriente, riada”. (RAE)

I, 412: *que ya*: ya que.

I, 417: *y, entre montes y yelos*: “Yelos” o “hielos” en este verso sería una metáfora por *agua*. Lo que parece ser que se está sugiriendo aquí es que de no conseguir llegar a tierra acabarían muertos Acongelados” en el agua.

En cuanto a “montes” puede ser que por un proceso de metonimia Calderón con este término se esté refiriendo también al mar, que por estar encrespado mostraba unas altas olas que se hacían ver como montes nevados o helados.

I, 423: *légamo*: “el lodo y barro pegajoso que dejan las aguas de los ríos y del mar”. (Aut.)

I, 423: *brozas*: “el desecho y lo que queda inútil de cualquier cosa, como los montones de tierra, cascote, hierba seca y otras cosas que no son de provecho”. (Aut.)

I, 423: *ovas* (del río o de la mar): son unas “hierbecitas que andan sobre el agua, *latine* alga”. (Cov.)

I, 433: *ábrego*: “nombre de un viento que corre de África, entre el austro y el zéfiro”. (Cov.).

Calderón utiliza una metáfora muy hermosa para expresar lo inhóspito del paisaje que Leonido y Polidoro estaban contemplando al arribar. Lo más que alcanzaban a ver eran “desnudos riscos de peladas peñas sólo habitadas de funestos troncos” (vv. 431-32); unos troncos huecos por

donde al pasar el viento parecía que de “quejarse” estuvieran “roncos”.

I, 434-439: El sonido del mar y el sonido del viento se alternan con el graznido de las aves en el aire y los rugidos de fieras en la tierra, esto es, respectivamente, “cuatro ruidos uniendo a un solo ruido: el mar, el aire, el canto y el bramido” (vv. 438-39)

I, 436: *entrambas esferas*: los dos medios diferentes, esto es, la tierra y el aire.

Covarrubias define esfera como “todos los orbes celestes y los elementales, como la esfera del fuego, etc”. Tiene el significado frecuente de *lugar*. Tolomeo concebía el universo como un conjunto de esferas concéntricas, de ahí la imagen.

I, 452: *último vale*: “adiós o despedida que se da a un muerto, o el que se dice al remate o término de alguna cosa”. (RAE)

Leonido quiere que su armadura y armas permanezcan bien escondidas en la gruta pues teme perderlas para siempre si por casualidad fueran encontradas por alguna otra persona, lo cual sería el *último vale* de su suerte, esto es, el remate de su suerte, la peor situación que le podría ocurrir.

I, 449: *resguardando el empeño*: previniéndose contra el empeño.

Resguardar(se): “cautelarse, precaverse o prevenirse contra algún daño”. (Aut.)

I, 457: *depositadas*: al igual que en los tres siguientes versos, Leonido se está refiriendo a sus armas.

I, 464: *Ve*: imperativo del verbo ir.

I, 464: *pernos y hebillas*: Rosemary Ascherl indica en su artículo “The Technology of Chivalry in Reality and Romance” que *Athe armor made knights to some extent prisoners of technology because of the multitude of ties, straps, and buckles [which required]Ydressing assistantsY*“ (276).

Leonido en esta escena, no pudiendo por sí solo quitarse la armadura, requiere la asistencia de

Polidoro para que desenlace las numerosas ataduras y hebillas que ésta poseía.

I, 465: *celada*: “armadura para defensa de la cabeza. Viene del Latino *celare* que significa encubrir, por ser este el efecto para que se inventó.” (Aut.)

I, 466: *sima*: uno de los muchos sinónimos que Calderón utiliza para designar una cueva. Véanse otros ejemplos: *lóbrego seno* (v. 457); *abierta boca* (v. 456); *honda espelunca* (v. 470); *cóncavo vacío* (v. 500); *oscuro albergue* (vv. 651-52); *la quiebra* (v. 1121); *pavoroso centro* (v. 1149); *oscuro centro* (v. 1255).

I, 467: *capaz*: “lo que tiene en sí capacidad o ámbito suficiente para comprender o contener en sí otra cosa”. (Aut.)

En este pasaje Leonido se está refiriendo al hecho de que la *sima* no sólo es capaz (tiene la capacidad de contener) el secreto de su armadura sino incluso a ellos mismos si la necesidad de esconderse surgiera.

Esta frase que comienza *no sólo capaz es* parece estar incompleta o errónea porque en otras obras áureas siempre que existe *no sólo* en una oración aparece posteriormente seguido de las conjunciones *pero*, *mas* o *sino*. Aunque estos versos se entienden, desde el punto de vista gramatical no le encuentro explicación.

Cf. Razón, en *Los alimentos del hombre*, de Calderón:

... no sólo en la Tierra, pero
aún en el Cielo, de quien
él nos hubiera compuesto... (*Autos sacramentales* fol. 368v)

Cf. Serafín, en *Basta callar*, de Calderón:

...no sólo donde oigas, pero
aun donde veas tu mismo
con desengaños, que no

puedo tener preuenidos,
ni cautelosa la industria,
ni mañoso el artificio,
para este trance, ..." (*Verdadera quinta parte* fol. 532v)

I, 468: *brazalete*: "la armadura de hierro que cubre y defiende el brazo". (Aut.)

I, 468: *espaldar*: "armadura de hierro o de acero para cubrir la espalda, como el peto para cubrir el pecho". (Aut.)

I, 468: *peto*: "armadura del pecho". (Aut.)

A lo largo de la Jornada I se mencionan los siguientes componentes de los cuales estaría compuesta la armadura de Leonido: celada (v. 465); brazalete, espaldar, peto (v. 468); sobrevista (v. 928); barberol, gola (v. 929).

I, 473: *discurriendo*: caminando.

I, 477-478: *A ese fin, más veloces / que no las plantas llegarán las voces*: quiere significar que en su propósito de encontrar gente en esa inhóspita tierra en vez de caminar sería más productivo dar voces para que alguien les pudiese oír.

I, 481: esta canción que aquí comienza y que se irá repitiendo a lo largo de gran parte del Acto I se titula *Escollo armado de piedra, yo te conocí edificio* y aparece documentada en la catálogo de Stein (Catalogue of Extant Seventeenth-Century Spanish Theatrical Songs). Tiene como tema el desengaño y curiosamente también aparece, aunque con algunas variaciones, en las obras *El pintor de su deshonra* y *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón, así como en *Más vale la amistad que la sangre*, de Andrés Baeza, y *Amar es saber vencer* de Zamora. La canción completa quedaría así:

¡Ah de los soerbios montes!

¡Ah de los incultos riscos!

*que siendo del mar escollos,
sois de la tierra obeliscos;
dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence a otro prodigio.
Escollo armado de yedra,
yo te conocí edificio,
ejemplo de lo que acaba,
la carrera de los siglos.
De lo que fuiste primero,
estás tan desconocido,
que de sí mismo olvidado,
no se acuerda de sí mismo.
Dad paso a mis suspiros,
por si un prodigio vence a otro prodigio.*

(Véase a este respecto el capítulo 3 de la Introducción para más información sobre la música popular en Calderón).

I, 487: *escollo*: “peñasco que está debajo del agua o a las orillas del mar”. (Aut.)

I, 495: *sisar*: “vale también quitar, ocultar o retener otras cosas que no sean materiales”. (Aut.)

I, 495: *acento*: “en su propio sentido es el tono con que se pronuncia una palabra, ya subiendo o ya bajando la voz”. (Aut.)

Leonido en los versos que siguen se extraña del hecho de que el eco les responde de una manera anormal pues en lugar de repetir con menos intensidad lo que ellos están diciendo, esto

es, “sisando sus acentos”, lo que hace es contestarles incluso dándoles más información. Lo que ocurre es que están escuchando el coro de música que se encuentra dentro. El hecho de que la música al principio se manifieste en forma de eco tiene bastante relevancia, ya que según Miquel Querol el eco A no es solamente la respuesta o repetición física, apocopada, de un canto o de una palabra, sino también la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco” (Querol 435). En esta escena, el eco no solamente se atiene a repetir las palabras de Leonido, sino que incluso le responde revelándole información sobre sí mismo. El personaje no sabe expresar todo lo que siente y el eco lo hace por él. La música, elaborando la imagen, recoge el estado de ánimo del protagonista y lo elabora, expresando así lo que está sintiendo. La canción se hace eco de que el tiempo pasa inexorable mudando el estado de las cosas y lo que antes era un gran edificio ahora no es más que un “escollo armado de piedra”. Se puede estar refiriendo al estado de ruina moral en el que se encuentra Leonido: “de lo que fuiste primero,/ estás tan desconocido,/ que de sí mismo olvidado,/ no se acuerda de sí mismo” (vv. 513-18)

I, 505: en estos versos Polidoro y Leonido finalmente se dan cuenta de que lo que realmente están escuchando no se trata del eco sino de otras voces que afrentan al monte con su canción.

I, 509: *Cúya*: (pronombre), significa de quién.

I, 511: *baldón*: “vale denuesto o palabra afrentosa con que damos en rostro al que menospreciamos y tenemos en poco. Trae origen de la palabra *valde*, cosa vana y sin precio, del árabe”. (Cov.)

I, 515: *motejar*: “notar, censurar las acciones de alguno, con apodos u motes”. (Aut.)

I, 543: *esotra*: *por esa otra* (parte).

I, 546: *escuadrón festivo*: se trata de un grupo de mujeres que alegremente viene cantando por el camino, de ahí que las llamen *escuadrón festivo*. Ya se habían referido a ellas como una *lucida tropa de damas* en el verso 531 y en el 1285 las vuelven a denominar *hermosa tropa*.

Leonido planea inventarse una nueva identidad para no ser reconocido y tiene confianza en que este bello grupo de damas se apiadará de ellos y les ayudarán “pues no es fuerza que anden siempre juntos lo huraño y lo lindo” (v. 547-8)

I, 555: *concento*: “canto acordado armonioso y dulce de diversas voces”. (Aut.)

I, 571-595: en este detallado parlamento Marfisa explica que los pastores de esos montes cantan para alegrar sus tareas diarias y ella, arrebatada al escucharlos, a pesar de que su padre la vigila celosamente para que no se evada de la cueva, sale un día a buscar frutas y, “con el ansia de imitarlos y con el gozo de oírlos” (vv. 581-82), logra escapar.

I, 573: *Peloponeso*: Leonido y Polidoro han llegado a tierras extrañas y descubren que se trata de la isla llamada Mitilene (donde Mitilene es reina) donde a su vez se encuentra el monte Peloponeso. El Peloponeso forma parte de la Grecia actual. Véanse vv. 1084 y 1237.

I, 575: *solazar*: “alegrar, divertir”. (Aut.)

I, 576: *aprisco*: “el cercado o la estancia donde recogen los pastores su ganado, y todo lugar donde se abriga el ganado y se repara del viento y frío y las inclemencias del cielo”. (Cov.)

I, 577-580: *con sus rústicos cantares / tal vez alegran festivos, / me arrebatan de manera / que...*: En estos versos parece que falte algo o haya algún error. Sintácticamente no le encuentro explicación lógica y no soy capaz de darle sentido a través de la puntuación.

I, 580: Marfisa, por falta de información acerca de su propia identidad, creía que el anciano Argante era su verdadero padre.

I, 583-84: *rompo la prisión en que / cruel me guarda y cela esquivo*: rompo la prisión en (la) que (mi padre) cruel me guarda y (su) cela (yo) esquivo.

Cela: de zelar: “cuidar enteramente, y con empeño del cumplimiento, y observancia de las leyes. Vale también observar cuidadosamente el ánimo y acciones de alguno”. (Aut.)

Aquí Marfisa hace hincapié en el hecho de que se veía sometida a una constante vigilancia por parte de Argante quien atento a sus acciones quería evitar que se escapara. A pesar de eso logra salir de la gruta.

I, 585: *¿ qué mucho...?; ¿qué extraña...?*; expresión ponderativa muy usual en la época que según el diccionario de la RAE “en cláusulas interrogativas, admirativas o exclamativas, ..., denota idea de dificultad o extrañeza”.

I, 589: a hurto del que la mantiene cautiva, esto es, Argante.

I, 593: *mi natural complaciendo*: quiere decir complaciendo su (inclinación) natural, sus deseos.

I, 594-595: *pruebe a ver si las imito, / alternando con sus ecos*: se refiere a las voces.

Acotación : Marfisa al salir tropieza con las armas que había dejado en su cueva Leonido y en los siguientes versos, por no haber visto nunca antes algo semejante, reacciona con temor pensando que se trata de un monstruo muerto y despedazado.

I, 618: *precipicio*: “metafóricamente se toma por la ruina temporal o espiritual”. (RAE)

Cf. D. Alonso, en *Los empeños de un acaso* de Calderón:

Ea corazón, no temas
este breve precipicio,
que mayor caída has dado,
pues la mayor siempre ha sido
el verse caer un hombre
del estado de sí mismo. (*Sexta parte*, Jornada II)

I,623-624 : *-monstruo racional-, negados / los fueros del albedrío*: en varias ocasiones Calderón se refiere a la persona de Marfisa con el término *monstruo*, pues, como se percibe en este caso,

vive cautiva en condiciones infrahumanas dentro de una cueva. Sin embargo, al ser persona, posee el don de la razón y de ahí que se la califique también con el adjetivo *racional*. Véanse también los versos 719-20.

Este es un motivo recurrente en las obras de Calderón. Véanse, por ejemplo, Segismundo (*La vida es sueño*), Faetón (*El hijo del sol, Faetón*), Anteo (*Ni amor se libra de amor*), Argenis (*Argenis y Poliarco*), las dos Marfisas (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y *El jardín de Falerina*), Irene (*Las cadenas del demonio*), Semíramis (*La hija del aire*), Aquiles (*El monstruo de los jardines*), etc.

Al igual que Segismundo en *La vida es sueño*, Marfisa se encuentra cautiva y triste viviendo en una cueva por razones que desconoce. Aquí se hace referencia a que tiene *negados los fueros del albedrío*, es decir, a la falta de libertad que posee para poder hacer lo que su voluntad desea, esto es, romper las cadenas y vivir en condiciones normales fuera de la gruta.

El albedrío es también uno de los conceptos claves del teatro del siglo de oro, sobre todo en Calderón y en los autos sacramentales. Véase *De la gracia y del libre albedrío* en la obra de de San Agustín, donde se elabora este concepto. Según este pensador el albedrío sin la gracia tiende hacia el mal; para que el albedrío tienda hacia el bien se precisa la gracia.

I, 635: *villajes*: a través de un proceso de metonimia menciona a los pueblos de la comarca para referirse a los habitantes de estos.

I, 634-642: se sabía en la comarca de la existencia de cierto Amonstruo amenazador” (Marfisa) a quien los lugareños tenían constantemente la intención de apresar (véanse también los versos 755-784). En las obras mitológicas de Calderón estas bestias o monstruos normalmente habitan lugares salvajes o cuevas (véanse *Eco y Narciso*, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Los tres mayores prodigios*, *Celos aun del aire matan*, *La estatua de Prometeo* y otras).

Cf. Timantes, en *La estatua de Prometeo*, de Calderón:

Huid, pastores, que una fiera

que horriblemente sañuda,
- no hay sembrado que no tale,
ganado que no destruya-,
del bruto seno en que yace
aquella *cueva* profunda
-que tal vez al cielo empaña
y tal vez al viento ahuma-
al monte ha salido.” (*Sexta part*, fol. 3v)

I, 642: *tal vez*: cierta vez.

I, 645: *despechado*: de despechar: “dar pesar, causar indignación, ocasionar rabia, furor y desesperación”. (Aut.).

I, 647-652:) *Qué más que ver ese asombro, ... albergue nuestro?*: dentro de su gruta Marfisa se topa con las armas que Leonido y Polidoro habían arrojado con ánimo de esconderlas y, por no haber visto nada semejante nunca, las confunde con un Avestiglo” o monstruo horroroso, despedazado y “muerto a manos de otra fiera” , lo cual le causa indignación y rabia.

I, 648: *vestiglo*: “monstruo horrendo y formidable”. (Aut.).

I, 652-653: *No admiro tu discurso*: no me sorprende de tu parlamento, de lo que has expresado.

Según Covarrubias, admirar, del verbo latino *admiror*, “significa pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora”.

I, 655: *que*: (ya) que; (por)que.

I, 657: *y yo*: y yo (admiro).

I, 676: se refiere a los golpes del enemigo.

I, 677: *embrazado*: de embrazar: “tomar el escudo y entrarlo por sus asas en el brazo izquierdo para defenderse y rebatir las puntas y golpes del contrario”. (Aut.)

I, 678-688: *Mas...¿qué miro? ... a un instante todo un siglo!*): al sujetar el escudo Argante se da cuenta sorprendido de que los caracteres que aparecen en él corresponden a los que poseía la lámina con la que Leonido había sido abandonado cuando era un bebé. Al reconocer este hecho se da cuenta de la identidad del propietario de estas armas y se alarma. Remítanse a los versos 193-196 y a la nota correspondiente.

I, 689-693: Marfisa hace referencia al hecho de que con la explicación de Argante lo que ha ocurrido es que ella ha logrado calmarse y él exaltarse, de ahí que quiera saber por qué. Ella no sabe que lo que ha inquietado a su “padre” es haber reconocido las armas de Leonido.

I, 692: *suspendido*: de suspender: “significa también arrebatarse el ánimo y detenerlo con la admiración de lo extraño”. (Aut.)

I, 707: se refiere a los símbolos que aparecen en el escudo de Leonido y que le reconocen como propietario.

I, 726: *influido*: de influir: con el sentido de *dar, proporcionar*.

Cf. Estrella, en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla:

Celia receló su muerte,
y este dolor me atropella,
que soy su infeliz estrella,
y le influí mala suerte... (*Primera parte*, fol. 5v)

I, 728: *acero*: el acero al que está haciendo referencia son las armas que se había encontrado en la cueva. Después de la explicación recibida de su padre adoptivo, el conocimiento del hecho de

que las armas podían ser utilizadas para luchar le dio valor y fuerza.

I, 731-733: *Deja pasar el fatal / término al opuesto signo / que viene en tu busca*: se refiere al signo contrario a ella que no le beneficia. Hemos de recordar que Argante es un mago observador de las estrellas con conocimientos de astrología. Este concepto tiene que ver con la concepción del universo en tiempos de Calderón; los doce signos del zodiaco correspondían a las doce constelaciones existentes que se pensaba giraban alrededor de la Tierra y que influenciaban enormemente el destino de las personas. Para que nos entendamos, lo que Argante le está diciendo a Marfisa es que debe esperar a que pase esta mala época (suerte) que viene en su busca. A. A. Parker trata este tema en *El horóscopo de Calderón* y concluye que en sus obras todos los horóscopos siempre se cumplen. Tanto el horóscopo como la cueva son dos de los motivos más recurrentes en la obra del dramaturgo.

Para más información sobre la influencia de los astros en la obra de Calderón véase A. A. Parker, “*El monstruo de los jardines* y el concepto calderoniano del destino,” en *Hacia Calderón*, Cuarto Coloquio Anglogermano, Wolfenbuttel, 1975 (Berlin: Walter de Gruyter, 1979) pp. 92-101.

I, 762: *tal vez*: cierta vez

I, 764: *mas muchas le vimos*: mas muchas (veces) le vimos.

I, 795-796: *Quien / no te ha trocado el motivo*: (yo soy) quien no te ha trocado el motivo.

En los versos siguientes Leonido se autodenomina monstruo e hijo de la fortuna porque de alguna manera había venido hasta ahora sufriendo las fatalidades del destino. (Véase también el verso 249 y la nota correspondiente).

Mitilene venía buscando a un Amonstruo” (Marfisa) y acaba topándose con otro (Leonido), de ahí la referencia que hace Leonido a Ano haberle trocado el motivo”, pues el resultado es el mismo: con un nuevo monstruo ha dado.

I, 805: aquí Leonido proporciona a Mitilene un nombre falso (Lelio) a modo de introducción a una historia inventada sobre su identidad y sus orígenes en los versos siguientes. Necesita la ayuda de Mitilene pero por razones obvias debe inventarse una historia falsa para evitar que ella tome represalias contra él. Para más información sobre la adquisición de nueva identidad por parte del héroe y lo que esto significa, véase el capítulo 2 de la Introducción.

I, 809: *cuanto*: pudiera ser un error por *cuando*, lo que tendría más sentido.

I, 810-811: *cuanto hoy pobre y mísero mendigo (me veo) en tan extranjero clima . . .*

I, 815: *a precio de*: a cambio de.

Cf. César, en *El escondido y la tapada*, de Calderón :

...mi desdicha digo, esquivá,
que a precio de que ella viva,
no importa que muera yo. (*Séptima parte*, fol. 524r).

I, 821: *damasco*: tela de seda entre tafetán y raso, labrado, siempre con dibujo. Lo hay doble y simple, y de distintos colores.

Aquí Calderón a través de una metáfora compara la superficie verdinegra del mar en movimiento con las telas de seda colorida que se usaban para ciertos trajes.

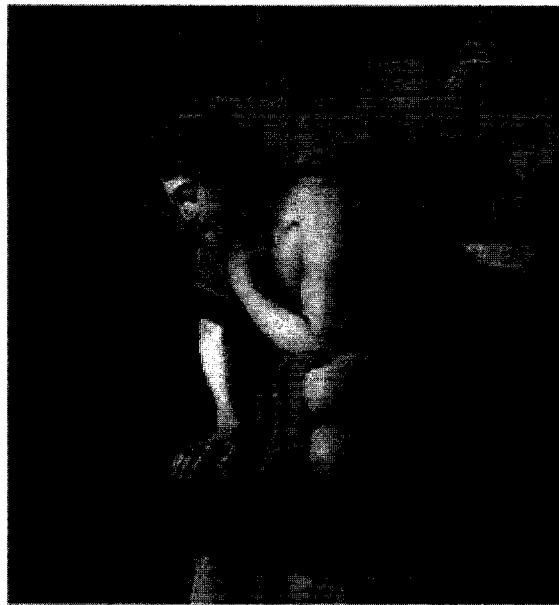
I, 823: *céfiro*: “viento suave y apacible”.(RAE)

I, 818-826: *más sereno, más tranquilo ... enamorado Narciso,...*: de acuerdo a la sintaxis barroca y latinizante en el verso 818 se sobreentendería el verbo *estar* concordando con el sujeto *mar*. De esta manera la paráfrasis sería la siguiente: “y cuando más sereno, más tranquilo *estaba* el mar, que para engañar a veces se finge dormido, sus verdinegros damascos, [normalmente] encrespados y movidos del blando céfiro, eran espejos de nieve y vidrio en quien se miraba el

sol, enamorado Narciso”.

Lo que quiere decir es que el mar, que normalmente está encrespado por el viento, a veces se fingía dormido y en esos momentos iniciales se encontraba tan calmado que parecía un espejo donde se reflejaba el sol.

I, 826: *Narciso*: en la mitología griega Narciso se ahogó en un lago al intentar abrazar su imagen reflejada en las aguas, y de la cual se había enamorado. Aquí se produce una comparación entre el sol y Narciso, pues ambos veían sus imágenes reflejadas en las aguas tranquilas y ambos acabaron arrojándose a ellas (en el caso del sol véanse vv. 844-45). Calderón tiene una comedia titulada *Eco y Narciso* (1661)



Narciso

Jan Cossiers (pintor flamenco del barroco; 1600-1671)

Madrid, Museo del Prado

I, 830: *visos*: de viso: “se toma asimismo por la onda de resplandor que hacen algunas cosas heridas de la luz”. (Aut.)

Leonido explica en este pasaje que lo que comenzó como una pequeña nube (que parecía una garza), extendiendo sus alas “en trémulos visos”, esto es, a modo de ondas que se hicieron cada vez más grandes, acabó ocultando el sol y oscureciendo el cielo.

I, 836: *piélagos*: “lo profundo del mar”. (Cov.)

Según el relato de Leonido, después de la aparente calma del principio repentinamente se produce una tempestad tan fuerte que parece ser que se abren las aguas de tal manera que Alo profundo del mar” se levanta en forma de olas. La imagen de las olas como montes es un lugar común en el relato de naufragos en la literatura barroca. Cf. *Soledad Primera* de Góngora: Amontes de agua y piélagos de montes” (l. 44, *Poemas*, p. 41)

I, 837: *el farol*: el sol.

Lo que explica Leonido en éste y los siguientes versos es que el sol, que antes se veía reflejado estático en las calmas aguas, ahora, y debido a la tempestad y al movimiento agitado de las olas, parecía ser como una estrella que “desencajada del cielo” (v. 839) quisiese “errar por varios caminos”(v. 840). También podría ser que debido al acentuado movimiento del barco el sol pudiera dar la impresión de estar moviéndose descontroladamente como si se echase “culebreando a giros al mar” (v. 844), “huyendo de su propio fuego activo, por apagarle” (842-43).

I, 841: *exhalación*: “vapor sutil que se levanta del orbe terráqueo y se enciende en el aire”. (Aut.)

I, 845: *gavia*: término náutico. “Una como garita redonda que rodea toda la extremidad del mástil del navío y se pone en todos los mástiles, y cada una toma el nombre de aquél en el que está. Sirve para que el grumete puesto en ella registre todo lo que se puede ver del mar”. (Aut.)

I, 850: *pino*: “por sinécdoque se toma por el navío u otra embarcación por ser hecho de esta madera”. (Aut.)

- I, 853: *bitácora*: “la caja en que en el navío se lleva, y pone la aguja de marear para que vaya firme, y pueda tener movimiento contra los balances y meneos del navío”. (Aut.)
- I, 856: *undosos*: de undoso: “lo que tiene ondas, o se mueve haciéndolas”. (Aut.)
- I, 859: *esquife*: “barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes, para saltar en tierra y para otros ministerios”. (Aut.)
- I, 860: *ese amigo*: se refiere a Polidoro.
- I, 865-866: (Sintaxis): con que dejando las vidas al arbitrio del mar y el aire...
- I, 869-870 : *atemorizado el ceño/ de sus encumbrados riscos*: los *encumbrados riscos* de esa nueva tierra a la que llegaron eran fragosos, desnudos e inhóspitos (véanse vv. 430-433), y al arribar y ser vistos por primera vez en la distancia le parecieron a Leonido cual *ceño atemorizado*.
- I, 874: *campos eliseos*: en la mitología griega existía un dios llamado Hades (hermano de Zeus) cuyo imperio se dividía en dos grandes zonas: el Averno (o infierno) y los Campos Elíseos. Los campos elíseos era el lugar donde, después de fallecer el cuerpo, iban las almas afortunadas. Allí reinaba una primavera eterna y la tierra era siempre fecunda. Era un lugar donde no podían entrar las malas pasiones de los humanos.
- Leonido explica que los “desiertos montes” de la inhóspita Isla de Mitilene a donde él había llegado naufragado, con la presencia de la bella Mitilene se habían convertido para él en “campos elíseos”. En estos momentos de dificultades, el haber encontrado a Mitilene suponía para Leonido el principio de su salvación y de su felicidad, de ahí que califique de “paraíso” el lugar adonde había llegado y donde ella era la reina.
- I, 882: *costa*: “el gasto o expensas que se hacen en alguna cosa”. (Aut.)
- I, 884-886: *que no es el menor alivio / de un peligro cuando queda / para contado el peligro*: quiere

decir que el mayor alivio de un peligro es cuando queda para contado el peligro, esto es, cuando el peligro ya ha pasado y solamente se está contando lo ocurrido es ya un alivio.

I, 901: *¿Cómo?: ¿Por qué?*

I, 901: *Como traigo*: porque traigo.

I, 902: *a dos visos*: “modo adverbial, que vale con dos intentos distintos, u a dos miras”. (Aut.).

Aquí Aurelio se refiere al hecho de que trae dos noticias que se pueden ver desde dos perspectivas diferentes.

I, 921: *loor*: “lo mismo que alabanza”. (Aut.)

I, 931: esta frase que comienza con *como* es la respuesta de Aurelio a la pregunta de) *Cómo?* de Mitilene del verso 928.

I, 931: *aventurero*: véase nota al v. 229.

I, 935: *tela*: véase nota al verso 286.

I, 936-939: *y al primer encuentro quiso / la fortuna que, falseando / la sobrevista y rompido / el barberol de la gola*: Aurelio se dispone a contarle a Mitilene lo que había ocurrido en el encuentro entre los dos y comienza diciéndole que desde un principio ya se habían roto la sobrevista y el barberol de la gola.

I, 937: *falseando*: de falsear: “se toma también por romper o penetrar las armas”. (Aut.)

I, 938: *sobrevista*: “plancha de metal, a modo de visera, fija por delante al borde del morrión”.
(RAE)

I, 939: *barberol*: “lo mismo que babera, armadura de la cabeza”. (Aut.)

La babera era la parte de la armadura de la cabeza que servía para resguardar la barbilla y la boca.

- I, 939: *gola*: “en otra significación, gola significa la armadura del cuello, que se pone sobre el peto y espaldar”. (Cov.)
- I, 945-948: aquí el verbo *ser* está en aposición y se sobreentiende. De esta manera la frase sería: *A lo que un criado, que se halló ser suyo, dijo (que era) Leonido de Tiro, en Persia lansgrave.*
- I, 952: laísmo; se refiere a Catania.
- I, 953: nuevamente se está haciendo referencia al hecho de que Leonido había ido de incógnito a las justas con propósito de vengarse de Lisidante pues en ocasión anterior, cuando había querido enfrentarse a él durante la sublevación que pretendía la República de Catania, no tuvo oportunidad de hacerlo y debió volver a su patria desairado y rencoroso. Véanse vv. 249-278 y su nota correspondiente.
- I, 956: *la*: caso de laísmo muy común en la época: *la* por *le*; se refiere a Arminda.
- I, 958: *le*: caso de leísmo también muy común en la época: *le* por *lo*; se refiere a Leonido.
- I, 966: *su estado*: el estado de Tinacria.
- I, 969-970: *que ofende el imaginarlo, / mirad qué será el decirlo*: en español moderno sería: que si ofende el imaginarlo, mirad cómo ofenderá el decirlo.
- I, 1015-1016: *pues todas cifradas en mí / atropelladas las miras*: pues todas (las iras de la fortuna) cifradas en mí, las miras atropelladas.
- I, 1019-1022: Mitilene, sin saber su verdadera identidad, le ampara en persona (se apiada de él y le quiere ayudar pensando que se trata de un naúgrafo en apuros) pero en realidad le aborrece en nombre (pues si supiese que se trata del infame Leonido, intentaría matarlo).
- I, 1025-1026: *en la persona amparado / y en el nombre aborrecido*: aquí Leonido hace referencia también al hecho de que su criado Merlín, normalmente le amparaba en persona (le asistía en sus necesidades), pero realmente al final le aborreció en nombre (pues le delató).

I, 1036-1037: *que servir por merecer / ni es merecer ni servir*: Leonido, de acuerdo con el código del amor cortés, es de la opinión de que no se debe servir a una dama por merecer sus favores, esto es, por el puro interés propio. Piensa que el servir a una señora de esta manera no es verdadero servicio; en su opinión el mérito radica en servir desinteresadamente, de ahí probablemente que cuando salió a luchar en el duelo lo hiciera de incógnito. Véase la nota a los vv. 365-374. Véanse también los vv. 933-34.

I, 1038: *Lidoro*: primera y única vez que se dirige a su amigo y criado Polidoro con este apelativo.

I, 1043: *viéndome apurar*: viéndome acabar, viéndome en el final de mi vida.

apurar: “vale también concluir, rematar y acabar alguna cosa”. (Aut.)

I, 1044-1055: Leonido, viéndose en el final de su trayectoria, sin indicios de que sus problemas se fuesen a solucionar, decide *descansar* con su criado, esto es, confiar en él y hablarle honestamente sin tapujos.

I, 1050: *ofrecella*: ofrecerla. Este tipo de asimilación era muy común en el XVI y aunque decayeron un poco durante el XVII todavía seguían vigentes. No lo anotaré en lo sucesivo.

I, 1060: *talla*: “cantidad o premio que se ofrece por el rescate de un cautivo o la prisión de un delincuente”. (RAE)

I, 1061: el premio soberano es la mano de Arminda para quien consiga apresar o quitarle la vida a Leonido. Véanse los versos 325-330.

I, 1069: *el* (hombre) *más constante*.

I, 1084: *del Peloponeso el ceño*: el ceño del Peloponeso; véase nota a vv. 869-870.

I, 1099-1100: *Ya que, menos conocidas, / las armas* (no importa que) *queden perdidas*:

A Leonido no le importaba recuperar sus armas pues no tenían ninguna insignia de identificación que pudiese delatar su identidad. El escudo, sin embargo, por tener su insignia, debía ser recuperado.

I, 1105: *pudimos*: conseguimos, logramos.

I, 1108: *sin nota*: quiere decir sin que las personas que los pudieran estar observando se diesen cuenta, esto es, sin ser notados, sin que se note.

I, 1115: *ocultalle*: se refiere al escudo.

I, 1120: *seña*: se refiere a la peña que había a la entrada del orificio de la cueva y que habían decidido iban a utilizar a modo de “seña” para encontrar la entrada si alguna vez lo necesitaban. Véanse los vv. 459-62 y v. 1440.

I, 1123: *tente*: detente.

I, 1129: *Pues háyale para mí*: pues que lo haya para mí (el riesgo); leísmo.

I, 1133-1137: *Tampoco me ha de culpar / a mí el desaire de que, / habiendo yo prevenido / no hay algún riesgo escondido, / que tú le emprendas deje*: con una sintaxis más moderna la frase se leería así: *Habiendo(lo) yo prevenido, tampoco tú me ha(s) de culpar a mí el desaire de que (yo) deje que tú le emprendas* (algún riesgo escondido).

I, 1143-1144: en esta obra de diseño barroco nos encontramos en ocasiones con ciertos tonos gongorinos como el tema de la gruta que “bosteza” que ya aparecía en *El Polifemo* de Góngora.

I, 1151: *acentos*: “suele tomarse por la voz misma o por el verso”. (RAE)

I, 1152: *el que de un miedo me guarda*: se refiere a su “padre” Argante.

I, 1154: *sin él*: se refiere nuevamente a Argante.

I, 1157-1158: *los amenazados riesgos / del hado*: Argante había predecido observando a los astros que Arminda hallaría su muerte en el cuarto lustro de su existencia y para evitar esto la mantenía presa en la cueva (véanse los vv. 1547-63). Arminda, cansada del cautiverio, decide

escapar para ver por sí misma cuáles son esos riesgos que los hados le tienen preparado y de los que Argante le había estado previniendo durante años.

I, 1158-1161: *porque no puede, /apurado el sufrimiento, / el sentirlos afligirme / más que me aflige el temerlos*: Marfisa salió de la gruta con propósito de averiguar los riesgos que le tenían previstos los hados ya que pensaba que, apurado el sufrimiento, el sentir finalmente esos riesgos no podría afligirla más que le afligía el esperar por ellos dentro de la cueva, temiéndolos. Véanse los vv. 1191-1193.

I, 1163-1164: *armádome tan opuestos / lazos como armas y voces*: Marfisa quiere saber si es Leonido el que le ha armado, a un mismo tiempo, dos tipos diferentes de *lazos* para apresarla, esto es, las armas dejadas en la gruta y con las que ella tropezó, y las voces que oía en la distancia y que la incitaron a salir a modo de reclamo como se hace en la caza.

I, 1179: *boreal*: “lo que toca al Bóreas o la parte que cae hacia donde nace el Bóreas (viento frío y seco que viene de la parte septentrional)”. (Aut.)

I, 1197: *ofendo*: de *ofender*: “hacer daño a otro físicamente, hiriéndole o maltratándole”. (Aut.)

I, 1200-1201: *si montaraz la hermosura, / no montaraz el ingenio*: si la hermosura (*es*) montaraz, el ingenio no (*es*) montaraz.

I, 1205-1206: *no (dijiste) la causa por (la) que a ellos / veniste, ...*

I, 1211: *no sólo (evitar) tu ruina, ...*

I, 1214-1225: *porque no sé...han avenido acá dentro*: en estos momentos Leonido empieza a ver a Marfisa con los ojos del amor, de lo cual se extraña pues su corazón estaba ya ocupado por el amor que profesaba a Arminda. Leonido, que desconoce el hecho de que Marfisa es realmente su hermana, está confundiendo el amor romántico con el amor fraternal, de ahí que se sorprenda de poder amar a dos mujeres a la misma vez.

A finales del siglo XII Andreas Capellanus escribió un tratado sobre el amor cortés que tituló DE AMORE. En él desarrolló las reglas del amor cortés y la número tres establecía que una persona no podía amar a dos personas a la vez. Véase *La fuerza de la sangre*, de Cervantes, donde se desarrolla este mismo tema.

I, 1226-1227: *Si yo / supiera quien soy, ...*: en estos versos Marfisa comienza a contarle a Leonido la historia de su origen desconocido y cómo se crió en la soledad de una caverna en poder de un “padre” viejo. En el teatro calderoniano nos encontramos en numerosas ocasiones con una figura heroica que se ha criado en la soledad de una torre, una gruta o mazmorra, aislada de la sociedad. Aparte de Marfisa, que ejemplifica esta situación, contamos con la figura de Segismundo en *La vida es sueño*, los príncipes del drama de Focas, Semíramis, y también figuras heroicas y mitológicas como Aquiles y Narciso respectivamente. Estas figuras, por un giro de la fortuna, salen de su cautiverio en un momento dado y con ello la trama toma una nueva trayectoria.

I, 1253: Aquí se produce un efecto muy calderoniano que es el de que un personaje dentro dice el nombre de la persona que está hablando o completa la frase que ha comenzado.

I, 1258: *Queda en paz*: es una manera de decir adiós.

I, 1281-1282: *lograrás de una el obsequio / y de otra, vida y honor*: Quiere decir: *lograrás de una* (de una de ellas; de Mitilene), *el obsequio*; *y de otra* (de la otra; de Marfisa) *vida y honor*.

I, 1310: El viejo Argante, ante la imposibilidad de perseguir a Leonido que se llevaba apresada a Arminda, invoca a la diosa Megera para que venga en su ayuda.

En la mitología griega había tres deidades vengadoras, hijas de los dioses Gea y Urano (diosa de la tierra y dios del cielo respectivamente), que se llamaban las Erinias o Furias. Vivían en el mundo inferior, de donde ascendían a la tierra para perseguir a los malvados. Eran justas pero despiadadas y no atendían a circunstancias atenuantes. Castigaban todos los ultrajes contra la sociedad humana tales como el perjurio, la violación de los ritos de hospitalidad y, sobre todo,

los delitos de sangre. Las Erinias eran Tisífone, vengadora del crimen; Megera, la de los celos; y Alecto, siempre encolerizada.

Hoy en día, y basándose en la Furia Megera, todavía se dice “pareces una Megera”, esto es, estás muy irritada, colérica.

I, 1311: *Averno*: “lo mismo que infierno”. (Aut.)

I, 1318: *caliginosa*: “lo oscuro y pavoroso, que parece que está tupido el aire, impidiendo la vista”. (Aut.)

I, 1339: *Mongibelo*: véase la nota al v. 264.

I, 1367: *se arrojará ella a las suyas*: se arrojará ella (Mitilene) a las suyas (a las plantas de Marfisa).

I, 1368: en este momento Marfisa se pregunta a dónde va porque Megera la había cogido y se la llevaba por los aires volando.

JORNADA II

II, 1400-1403: *no me admirara / que en mis deshechas fortunas / incurriese su ignorancia*: no me admirara que su ignorancia incurriese en mis deshechas fortunas.

incurrir: “construido con la preposición *en* y un sustantivo que signifique culpa, error o castigo, [significa] ejecutar la acción o hacerse merecedor de la pena expresada por el sustantivo”. (RAE)

II, 1403: *capaz*: “significa también enterado, instruido e informado”. (Aut.)

II, 1408: *talla*: véase nota al v. 1060.

II, 1410: *guardarla*: se refiere a su vida, pues le interesa guardarla, esto es, permanecer vivo.

II, 1413: *la merezca*: se está refiriendo a Arminda, a quien ama y de quien quiere ser el único

merecedor. Véanse los vv. 1036-37 y su nota correspondiente.

II, 1421: *bello prodigio*: se refiere a Marfisa. Véase v. 1198.

II, 1427: *¿Qué ha de decirse de mí / el día que (al ser) mi empresa hallada / escondida en una gruta...?*

II, 1436-39: *y si es verdad o fantasma, / terror que como mujer / siente y como deidad falta*: Leonido se dispone a regresar a la cueva para recuperar sus armas y para descubrir si el ser que habita en ella es un ser de verdad o es una especie de fantasma. Quiere saber si se trata de una mujer de verdad (que siente temor) o de una deidad que falta. Aquí el verbo *faltar* se puede interpretar como “dejar de asistir a otro” (Aut.), o “no cumplir uno su palabra o lo que le toca de obligación o es obligado por ley” (Aut.), o “no tener alguna cosa todo lo que necesita para su perfección” (Aut.)

III, 1445: *llega*: llega (aquí). Como se puede percibir en algunos versos más abajo, Leonido le pide a Polidoro que llegue (que se acerque) para ayudarle a apartar la piedra que oculta la entrada a la cueva (v. 1453).

II, 1454: *la aparta*: se está refiriendo a la peña que deberían apartar para tener acceso al interior de la gruta (v. 1440).

II, 1457-58: *Que a tanto esplendor la vista / ciega y el discurso pasma*: en estos momentos Leonido, al quitar la peña que ocultaba la entrada a la gruta donde había arrojado sus armas, se da cuenta de que lo que él recordaba como *pavoroso centro* (véase nota al v. 466) ahora es un lugar esplendoroso. Esto le deja anonadado y sin habla.

II, 1459: aquí comienza una canción glosada que se repetirá a lo largo de varios versos en esta Jornada II. Es la música que expresa su visión comentando lo que ocurre en escena. Para más información sobre el uso de la música con fines dramáticos (y más específicamente sobre esta canción) véase el capítulo tres, dedicado a la música, en la Introducción de esta edición crítica.

II, 1465-1476: *ser monte de nieve espera, ... yo le quitara el menguar*: en estos versos se están

barajando los conceptos de *monte de nieve*, *monte de espuma* y *golfo de nieve*. Se está refiriendo al hecho de que todos nacemos abajo (golfo de nieve) y a lo largo de nuestra vida lo que intentamos es tratar de llegar arriba (monte de nieve).

II, 1496: Argante, a través de sus poderes mágicos, ha convertido la fría gruta de Marfisa en un suntuoso palacio y de ahí que Leonido y Polidoro se encuentren tan sorprendidos. En el *Persiles* Periandro pasa de una aterradora gruta donde le guardaban los bárbaros para sacrificarlo (I, 1) a otra, ambiente caluroso y hospitalario, donde con Auristela y otros amigos se salvan de la muerte (I, 6). En la *Historia etiópica* aparece también una caverna laberíntica que los ladrones de Nilo utilizan para guardar sus riquezas.

II, 1493-1509: *Ya que, de ir a nuevo dueño ... débate yo una fineza*: estrofa muy larga que se presta a confusión. La frase principal es *Ya que de ir a un nuevo dueño mi invocación te restaura, ... débate yo una fineza*.

II, 1509: *débate yo una fineza*: Argante le está pidiendo a Marfisa que le pague con una fineza (que le haga un favor) para que él a su vez le deba a ella otra fineza. Le pide que le ponga en deuda haciéndole una fineza.

II, 1561-62: *Que no podré yo guardarte / si tú misma no te guardas*: se trata obviamente de un refrán pero que desafortunadamente no he logrado encontrar.

II, 1577: *la desecha*: “significa la distraída, la disimulada.” (RAE)

II, 1586: *hija del sol y del alba*: Danièle Becker indica en su artículo “*Hado y divisa de Carlos segundo y de María Luisa en la real entrada de la reina y fiestas de 1680*” que “en la canción palaciega es tradición el título de *alba* para la Reina y de *sol* para el Rey...” (614)

II, 1592: Calderón tiene una obra que de hecho se titula *La púrpura de la rosa*.

II, 1605: *El amor enamorado* es el título de una obra de Lope de Vega y es a su vez el origen de la zarzuela *Doña Francisquita*.

II, 1629: se refiere al hecho de que al principio Leonido la había encontrado en una gruta vestida de

pieles como un monstruo y ahora, después de su transformación, se la encuentra como una deidad maravillosa.

II, 1666: se refiere a Lisidante, hermano de Arminda.

II, 1675: Leonido está explicando que después de dar muerte al hermano de Arminda tuvo que huir para no verse sometido a la saña de esta dama. Aquí tenemos un caso de la famosa antítesis barroca ya que se da por entendido que, al contrario de la concepción que aceptamos normalmente, el huir es ser valiente cuando se huye de una dama, pues no se puede pelear con ella.

II, 1680: *ellas en tu gruta*: ellas (las armas) [dieron] en tu gruta.

II, 1718: *raras cifras*: se refiere a las letras que aparecían en el escudo de Leonido (véase v. 196 y vv. 683-684) y que Argante había reconocido inmediatamente pues había sido él quien había abandonado al héroe siendo un bebé con una lámina que poseía esas mismas letras.

II, 1722: *otro* [resguardo].

II, 1729-31: aquí Argante se precia de lo bien que Marfisa está *agasajando* a Leonido con su relato, para obtener información de él y descubrir si tiene otras ideas que no expresa.

II, 1734-39: según el código del duelo un hombre nunca se esconde de otro hombre y debe enfrentarse a él, mientras que de una mujer se puede huir ya que no se puede luchar con ella. Véanse los vv. 1672-75 y la nota correspondiente.

II, 1740: *parecer* : “aparecer o dejarse ver alguna cosa”. (Aut.)

II, 1759-63: Marfisa indica que no tiene demasiado conocimiento de los cortesanos códigos del amor, pero tiene la seguridad de que existe cierto amor tan puro que se profesa sin esperanza de conseguir nada a cambio. De la lista de las doce reglas según las que debe regir el amor cortés, de Andreas Capellanus, la número siete indica que “being obedient in all things to the commands of ladies, thou shalt ever strive to ally thyself to the service of love”.

II, 1779-81: Polidoro se extraña mucho de la proposición que Marfisa le hace a Leonido de mostrarle

a través de artes mágicas lo que estaba ocurriendo en su ausencia ya que, por ser ignorante en este ámbito, no sabe cómo podría llevarse a cabo.

De esta manera, en los versos siguientes, la escena se convierte en una composición tridimensional donde aparecen por un lado Argante escondido observando la escena que estaba ocurriendo entre Marfisa y Leonido, Marfisa y Leonido en primer plano parlamentando y posteriormente la escena de lo que estaba aconteciendo en Tinacria en ausencia de Leonido y a la que los dos personajes centrales se encontrarían asistiendo. A esto podemos añadir una cuarta dimensión si tenemos en cuenta también el público de cortesanos que había acudido a la representación. Este tipo de composición multidimensional nos recuerda al famoso lienzo de Velázquez, *Las hilanderas* (1657), donde de igual forma se aprecian diferentes planos. En primer plano apreciamos cinco mujeres preparando lanas para la confección de tapices. Al fondo, en un segundo plano, aparecen cinco mujeres diferentes de ricos vestidos, a su vez sobre otro fondo de tapices, que sería un tercer plano. Y por supuesto, como en esta obra de teatro, a estas tres dimensiones tendríamos que añadir la del público que esté en esos momentos observando el cuadro.



La fábula de Aracné (1657). Velázquez. Museo del Prado.

- II, 1834-35: *limitándome el poder de mover el mundo*: la poderosa Arminda, eufórica en la contestación que le dirige a Aurelio, explica que lo único que limita su poder de mover el mundo en estos momentos es no haber logrado conseguir vengarse de Leonido, el asesino de su hermano. Con esta forma exagerada de expresar el poder de una soberana Calderón está haciendo referencia a la imagen del científico Arquímedes (287-212 AC). Inventor de la ley de la palanca, para explicar los grandes poderes de este sencillo principio este matemático siciliano en alguna ocasión aclamó que si tuviera una palanca podría incluso mover el mundo.
- II, 1838-41: En este aparte Leonido hace un comentario sobre la apariencia de Arminda que se encontraba en una escena en la que él no se encontraba pero a la que estaba siendo testigo. Lo hace en términos de pintura, como si de un cuadro se tratase. Véase la nota a los vv. 1780-81.
- II, 1853: Arminda quiere decir que en cuanto se entere de que Mitilene ha salido de su isla con propósitos de guerra e invasión con rumbo hacia Tinacria, saldrá a esperarla en la costa para defenderse.
- II, 1858: *tus dos hijos*: se refiere a la pérdida de los herederos de Tinacria, Leonido y Marfisa, que fueron abandonados cuando eran bebés y de quienes se desconocía su paradero.
- II, 1859-60: ahora dos damas (Arminda y Mitilene) se disputan el trono de Tinacria.
- II, 1866-71: *Sin duda ... de ventaja*: aquí se presenta el tópico calderoniano sobre las armas y las letras. Recuérdese el famoso discurso del *Quijote*, I, 28.
- II, 1871: *ánimo*: según Autoridades, “se toma también por valor, esfuerzo, denuedo y bizarría”.
- II, 1876-85 : Alfreda le explica en estos versos a su señora Arminda que ella y el resto de las damas van a dejar a un lado sus adornos y vestidos de gala para sustituirlos por trajes de guerra; y no por ser lisonjeras con su señora sino con ánimo de imitarla en sus propósitos bélicos.
- II, 1881: *que no hay lisonja en las damas*: aquí la actriz posiblemente tuviera que darle a la representación cierto tono irónico pues existen muchas citas en Calderón donde se puede demostrar que las damas, lisonjean a las damas así que no se puede tomar esta afirmación de Alfreda de una manera literal.

II, 1891: *céfiro*: “viento poniente” (RAE); *aura*: “viento suave y apacible”. (RAE)

II, 1895: *leva*: “recluta de gente para el servicio militar”. (RAE)

II, 1899: *caja*: “tambor, instrumento musical”. (RAE)

II, 1908: *tranzado*: de tranzar: “lo mismo que trenzar” (Aut.).

Trenzado: “figuradamente, echarse uno a las espaldas una cosa”. (RAE)

II, 1909: *sobrevista*: véase nota al v. 986

II, 1910: *borrén*: “almohadilla forrada de cuero que corresponde a los arzones de la montura”. (RAE)

II, 1913: *bridón*: “caballo brioso y arrogante”. (RAE)

II, 1915: *tasca*: de tascar: “dicho de una bestia, quebrantar con ruido la hierba o el verde cuando pace”. (RAE). En este caso se refiere al ruido que el caballo hace al “masticar” sobre la brida al compás de las trompetas, como impaciente por entrar en batalla.

II, 1923: *cuja*: “anillo de hierro sujeto al estribo derecho, en el que los soldados lanceros colocan el cuento de su arma”. (RAE)

II, 1925: *asta*: “palo de lanza, pica, venablo, etc.” (RAE).

Se refiere a las lanzas que al chocar fuertemente en el combate la una contra otra se harían pedazos y se convertirían en astillas.

II, 1926-31: *en desatadas... y bajen ascuas*: Calderón está utilizando una imagen para expresar la magnitud del combate que entre las dos mujeres ocurriría si llegaran a enfrentarse. Sería tal la fuerza del choque entre las dos lanzas que las astillas de éstas se levantarían por el aire como si fueran fuego y si llegaran a caer lo harían como si fueran ascuas, en vez de madera de fresno que sería su original forma.

II, 1933-35: *Mucha tiranía es ... añadirse gracia a gracia*: Leonido percibe que Arminda añade la gracia del ingenio a la gracia de la belleza y por eso ahora se encuentra más enamorado que nunca.

- II, 1981: *boja*: de bojar: bojar o boxar: “tener alguna isla en circuito tantas leguas o millas. Pronúnciase la x como j y este verbo se usa de una u otra manera”. (Aut.)
- II, 1993-94: *que supla / del ya perdido la falta*: Adolfo, sin encontrar a Leonido, regresa a Arminda con las manos vacías y por ello le pide a ella que le conceda la oportunidad de alistarse en su ejército. Piensa que sus hazañas en la guerra lograrán contrarrestar la tristeza que Arminda estaba sintiendo por no haber conseguido encontrar a Leonido, el asesino de su hermano, esto es, reemplazará la falta del perdido Leonido. Esta misma idea la desarrolla de igual manera Florante en los vv. 2005-07.
- II, 2005: *de su abrigo*: Florante explica que buscó a Leonido en Toscana, su patria, sin encontrar siquiera noticias de dónde se abrigaba, de dónde se refugiaba.
- II, 2010-14: *Más desde aquí la distancia... que le resguarda*: En esta escena Florante expresa que lo que tienen en común él y Adolfo es el hecho de que ambos han intentado encontrar el paradero de Leonido sin tener éxito y que por ello ambos desean alistarse en la armada de Arminda para sentirse útiles. Recalca en estos versos, sin embargo, que lo que les diferencia es que mientras Adolfo piensa que Leonido murió en el mar, él por su parte cree que todavía se encuentra vivo resguardado en los brazos del miedo.
- II, 2019-20: Esto es una referencia irónica a los nobles. Va en contra del dicho popular por el que el pueblo llano se rige de “piensa mal y acertarás”.
- II, 2030: *fantasmas*: Leonido ha estado observando la escena que estaba ocurriendo entre Arminda, Adolfo y Florante en la cual le tachan de cobarde en varias ocasiones. Perdiendo la paciencia, sin poder aguantar más, se dispone a intervenir para defender su honor. En este momento Argante le detiene diciéndole que no podrá hacer esto, porque los personajes de la escena a la cual estaba siendo testigo no son más que *fantasmas*, ya que habían sido creados a través de sus artes mágicas. Se habían estado produciendo dos escenas alternativas. A través de la magia se crea una visión fuera de la escena que se estaba desarrollando y ocurre el teatro dentro del teatro (metateatro). Este fenómeno de “visiones” se da en otras obras calderonianas

como *Andrómeda y Perseo* y *El príncipe de Fez*, por ejemplo.

Existe una escena paralela en Don Quijote, episodio de Maese Pedro, cap. XXVI de la segunda parte:

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían; y, levantándose en pie, en voz alta, dijo:

-No consentiré yo en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos.

¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y, con acelerada y nunca vista furia, comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. Daba voces maese Pedro, diciendo:

-Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!

II, 2083: *Dando tiempo al tiempo*: se trata del título de otra comedia de Calderón.

II, 2104: restaurarla: se refiere a la fama.

II, 2113: *y quizá te llevará para ese empeño a tus armas*: Lo que Marfisa está expresando es que la medalla que ella le da en esos momentos a Leonido quizá le ayude a conducirlo a su empeño, esto es, a sus armas.

II, 2117: *Ésta*: se refiere a otra medalla que él a su vez tenía en su posesión y que estaba a punto de regalar a Marfisa.

II, 2154: *me honra uno y otro me agravia*: se refiere a Adolfo y a Florante respectivamente.

II, 2209-10: *que soy niño y solo y nunca en tal me vi*: Cf. Ginés en *La niña de Gómez Arias* de Calderón:

¿cómo con vuestros colores os estáis,
y no os vestís del color de mis tristezas?
¿cómo no os doléis de mí,
que fui niño y solo,
y nunca en tal me vi? (*Qvarta parte*, fol. 111r)

Cf. Lebrón, en *La fiera, el rayo y la piedra* (1664) de Calderón:

Tened lástima de mí,
que soy niño y solo,
y nunca en tal me vi. (*Tercera parte*, fol. 234v)

Cf. Cosme, en *La dama duende* de Calderón:

Señor, dama, duende, duélase de mí,
que soy niño y solo
y nunca en tal me vi. (*Primera parte*, fol. 208r)

II, 2233: Merlín se puede estar refiriendo al cariño que su amo tenía al dinero, por ser la faltriquera (o faldriquera) la bolsa donde se guardaban las monedas y que se ataba a la cintura.

II, 2238: *beldad*: “lo mismo que belleza y hermosura, o un todo compuesto de hermosas partes que le hacen parecer agradable a la vista”. (Aut.)

Merlín menciona que el objeto del amor de Leonido era una beldad incógnita. Entre las normas del amor cortés que había establecido Andreas Capellanus se encontraba la de que el amor raramente duraba si era revelado. De ahí que Leonido quisiese mantener incógnita la identidad de su amada: “Love rarely lasts when it is revealed”. (rule no. 13)

II, 2240-42: *contiene el bello retrato que adora con tal recato que a nadie le deja ver*: otra de las reglas de Andreas Capellanus establecía que el amante debía estar obsesionado con la imagen de su amada: “The true lover is continuously obsessed with the image of his beloved”. (rule no. 30)

II, 2243-46: Merlín aquí se hace eco de las cualidades de sensibilidad que posee su señor Leonido.

Uno de los más populares e importantes manuales de comportamiento durante el renacimiento era *Il libro del cortegiano* (1528), de Castiglione. Este humanista italiano propone el concepto del perfecto caballero renacentista como una persona versátil de origen noble, de grandes cualidades físicas y docto en el uso de las armas, pero que además debía ser refinado y amante del arte, de la poesía y de la música. Leonido se manifiesta como el perfecto caballero que tiene una combinación perfecta de cualidades de carácter: por un lado las del buen guerrero, valiente y fuerte ; y por otro las del buen enamorado, sensible y comprensivo.

II, 2251-52: En estos dos versos Arminda le pregunta a Merlín si ha visto alguna vez a la dama, a lo que Merlín le responde “ni oírlo”. Cuando le pregunta si sabe que de qué patria es la dama, Merlín le responde que “ni verlo”. En este hablar en contrasentido las respuestas no parecen corresponder con las preguntas. Creo que este diálogo absurdo pueda tratarse de un recurso cómico en labios del gracioso.

II, 2268: *de no ver en tantos días la luz del sol* : hemos de recordar que Arminda había ordenado prisión para Merlín y de ahí que haga alusión al hecho de que había estado ya varios días sin ver la luz del sol, pues se había encontrado encerrado.

- II, 2271: *de que* : de las cuales.
- II, 2272-73: *sintaxis*: es fuerza que me valga del sagrado de tus pies (para asegurar mi vida).
- II, 2309: *bordo*: lado o costado exterior de la nave.
- II, 2311: *pasando* estaba: se refiere a la armada.
- II, 2314: *cuánto deseaba*: se refiere a la gente.
- II, 2316: *rebato*: “convocación de los vecinos de uno o más pueblos, hecha por medio de campana, tambor, almenara u otra señal, con el fin de defenderse cuando sobreviene un peligro”. (RAE)
- II, 2318: *bronce*: se refiere a las trompetas que estarían hechas de ese metal.
- II, 2318: *y herido el parche*: parche: “se llama también al pergamino o piel con que se cubren las cajas de guerra. Tómase alguna vez por la misma caja”. (Aut.). En este momento se estaba produciendo el toque de alarma para reunir a las gentes de los pueblos vecinos para que se alistasen en el ejército de Arminda para luchar en contra de la armada de Mitilene que venía acercándose ya a las costas de forma amenazadora. Esta llamada de atención se hacía con las trompetas y los tambores (o parches) que se encontraban “heridos” ya que por el ruido que hacían pudiera parecer que se estuviesen quejando. Por extensión pudiera estar haciendo referencia a Arminda y su pueblo que se encontraban también “heridos”, lamentando la muerte de su hermano y señor, Lisidante.
- II, 2324-25: *el alma de gozos llena una y otra norabuena*: *sintaxis*: una y otra norabuena llena el alma de gozos.
- II, 2335-6: *compadecido por pobre y por extranjero, vuestro amigo verdadero sea* : (yo), compadecido por (ser tú) pobre y por (ser tú) extranjero, sea vuestro amigo verdadero.
- II, 2351-52: *sentéis en mi Compañía plaza*: sentar plaza: alistarse para luchar.
- II, 2362-68: *¿Mi frisoniqué?... conocí a esa señora* : Merlín, cuando el soldado le comenta que su fisonomía muestra gran valentía, no entendiendo la palabra *fisonomía*, hace un chiste. Merlín contesta que en su opinión quien le dio aquella muestra al soldado debe haber sido la

“frisona” de él y no la “frisona” suya porque él en su vida conoció a esa señora. Según RAE frisón “se dice de los caballos que vienen de Frisia o son de aquella casta, los cuales tienen muy anchos y fuertes los pies; dicho de una cosa significa que es grande y corpulenta dentro de su género”. De esta manera el chiste que hace Merlín tiene que ver con la corpulencia de la susodicha señora a quien él dice no conocer. Este fenómeno es muy típico de Sancho, quien en *El Quijote* aparece en innumerables ocasiones interpretando mal las palabras de su señor creando de esta manera un ambiente de comicidad.

II, 2370: *aloja de nieve*: aloja: “bebida compuesta de agua, miel y especias. También bebida hecha de algarroba, o maíz, y agua”. (Aut.)

Para enfriar las bebidas usaban en la época nieve que traían de la sierra madrileña a lomos de caballería y que mantenían en lugares subterráneos frescos para que no se derritiera durante el mayor tiempo posible.

En la vida todo es verdad y todo es mentira. I, 826-828 : a reference to the practice of storing snow in an underground chamber (pozo de nieve) in winter, so that the chamber could be used for refrigeration in summer.

II, 2374: *vino de carbón*: no he encontrado otra referencia al vino de carbón en ninguna de las obras de Calderón. Remitiéndome al v. 2564, donde posteriormente Merlín vuelve a hacer mención a esta bebida y la identifica como un “refresco caliente”, opto por pensar que se pueda estar refiriendo a algún tipo de vino que se servía caliente y para el cual se requeriría carbón. En la obra *La cocina en la Antigua Roma*, donde se relacionan algunas recetas gastronómicas romanas, se menciona una que para fabricar un vino con especias y miel requería el uso del carbón.

Véase, al respecto, http://www.elsgnoms.com/receptes/apicio_vino.html

En el siguiente ejemplo podemos apreciar también que había ocasiones en las cuales el vino se servía caliente. Cf. Juan, en *El pintor de su deshonra*, de Calderón:

Convidole a merendar

un cortesano en el río
a un forastero, y muy frío
le dio un pollo al empezar;
pidió de beber, y estaba
tan caliente la bebida,
como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza
le echó dentro de la taza;
el amigo que tal vio,
¿qué hacéis? dijo; él impaciente
respondió: así determino
hacer que el pollo enfríe el vino
o el vino al pollo caliente. (*Séptima parte*, fol. 439v)

II, 2375: *corriente*: “dicho de una persona, de trato llano y familiar”. (RAE). Pudiera ser que en este caso, el soldado, dándose cuenta de que Merlín prefería vino de carbón a aloja de nieve (que sería más difícil de conseguir) lo tratase de persona “corriente”, pues le gustaban las cosas “corrientes”.

II, 2383: *Amaina la mayor*: se está refiriendo a la vela mayor. Hay que tomar en cuenta que Mitilene venía acercándose a las costas en barco y ahora necesitaba ya plegar sus velas para conseguir atracar en el puerto con éxito.

II, 2383: *trinquete*: “verga mayor que se cruza sobre el palo de proa. También vela que se larga en ella”. (RAE)

II, 2384: *escota*: “cabo que sirve para cazar las velas”. (RAE)

II, 2384: *entena*: “vara o palo encorvado y muy largo la cual está asegurada la vela latina en las

embarcaciones de esta clase”. (RAE)

II, 2384: *chafaldete*: “cabo que sirve para cargar los puños de gavias y juanetes llevándolos al centro de sus respectivas vergas”. (RAE)

II, 2390: *nebli*: “especie de halcón que se cría en el norte. Tiene el plumaje pardo en sus principios, y en mudando, azul oscuro, de color de flor de endrina; el pecho, blanco, y lleno de pintas azuladas”. (RAE)

A través de una metáfora Calderón crea la idea de que el barco, cual halcón que vuela libre, entra en el puerto sin impedimento alguno.

II, 2394: *esquife*: “barco pequeño que se lleva en el navío para saltar a tierra y para otros usos”. (RAE)

II, 2399: *Egnido*. Se puede estar refiriendo a Gnido, un lugar en Nápoles. Garcilaso de la Vega escribió un poema titulado *Oda a la flor de Gnido*, dirigida a una hermosa dama de este barrio napolitano. Si de hecho aquí tenemos una referencia a este lugar geográfico en Italia, lo que Mitilene está diciendo en estos momentos es que aunque su madre (la que le dio el ser) nació en Tinacria, posteriormente se mudó al Gnido para casarse y ésta sería la tierra donde ella finalmente nació.

II, 2401-04: *que, del Peloponeso, su alto monte, por todo su horizonte, consagrado a mi nombre el suyo, viene a ser el de la isla, Mitilene*: Calderón con estos versos está creando una imagen pues es un poeta muy visual. Quiere decir con esta imagen que todo lo que se alcanzaba a ver desde la cima del monte Peloponeso fue llamado “Mitilene” (la isla entera) en honor a esta dama.

II, 2425: *clemente*: piadoso, que muestra clemencia.

II, 2428-31: *si es que infiero que cuando hace - temiendo su castigo - llamada el enemigo para parlamentar, fuegos enciende*: sintaxis: si es que infiero que cuando el enemigo hace llamada para parlamentar (temiendo su castigo), enciende fuegos.

Observando humo a lo lejos Mitilene piensa que Arminda, su enemiga, estaría haciendo fuego para darle señales en la distancia de que tenía intención de parlamentar. No tenía conciencia de que realmente era el volcán que estaba a punto de estallar.

II, 2452: *Belona*: diosa de la guerra en la mitología romana que acompañaba a Marte en sus batallas y a veces se la tomaba por su esposa, su hija o su hermana.

II, 2457: *demuedo*: “brío, esfuerzo, valor, intrepidez”. (RAE)

II, 2482: *retraído*: aquí con el significado de acogido.

Con el mismo significado, Cf. Félix en *Cada uno para sí* de Calderón:

...hospedaje el agradecido,
fuera de que al pasar le dejé
retraído en una Iglesia,
por no sé qué disgustillo,
con que... (*Novena parte*, Jornada II)

II, 2496-97: *empeñado en una suerte tiene de Tinacria el reino*: Sintaxis: (si por mí, Arminda) tiene el reino de Tinacria empeñado en una suerte.

II, 2504: *lauro*: “gloria, alabanza, triunfo”. (RAE)

II, 2510-11: *al ver que lidia valiente el que moteja cobarde*: al ver (ella) que lidia valiente el que (ella) moteja cobarde.

II, 2524: *Estar a la mira*: aquí con el significado de esperando atento.

Cf. Don Juan, en *No siempre lo peor es cierto* de Calderón:

... de que entre con este nombre
puede tolerarse, siendo
en lo público criada,

y señora en lo secreto;
 pues yo he de estar a la mira siempre,
 a su servicio atento. (*Octava parte*, fol.162r)

II, 2529-30: *persona que hace y persona que padece*: en ambos casos se refiere a Arminda. Es a la vez una persona activa y pasiva.

II, 2542: *no implicará a quien supiere*: No implicará (ser amigo) a quien supiere.

II, 2557: *corriente amigo*: un amigo normal (véase nota al verso 2375). El soldado indica que responder a las preguntas que un amigo pueda hacer es cosa “corriente” entre amigos.

II, 2558: *amigo moliente*: Merlín, a través de un juego de palabras y haciendo referencia a la conocida expresión española “corriente y moliente” contesta a su vez que el hecho de ser atosigado a preguntas más que ser de amigo corriente es de amigo moliente. Con esta expresión de amigo *moliente* se puede estar refiriendo a un amigo *moledor*, esto es, según Autoridades, “el necio que cansa o fatiga a otro con pesadez, es decir, un amigo que molesta”.

Cf. Lebrón, en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón:

¿No ves que no hace de mí
 caso, y que aunque hable con ella
 nunca me responde, pues
 yendo y viniendo a la fuente,
 con ser para otros corriente,
 moliente para mí es? (*Tercera parte*, fol. 237v)

II, 2565: *mona*: “en estilo jocosos y familiar se llama la embriaguez o borrachera. Y también se llama así al que la padece o está borracho. De aquí ha nacido llamar a los borrachos monas, por las descomposturas que hacen con el cuerpo”. (Aut.)

Debemos recordar que en un cuadro anterior el soldado había invitado a Leonido a beber para conseguir amistarse y, en situación distendida obtener información de él. Véanse vv.

2368-69.

II, 2567: *maza*: “se dice así mismo el tronco u otra cosa pesada con que se prende y asegura a los monos o micos para que no se huyan”. (Aut.)

Merlín, atosigado, queriendo marcharse y no ser retenido por el soldado, expresa con un juego de palabras que a pesar de ser mona (estar un poco ebrio) no necesita de maza, esto es, de ataduras que lo retengan.

II, 2581-82: *la vida es alhaja que no se halla ni se pierde*: en el lenguaje habitual del gracioso, parece que Merlín está haciendo referencia a algún refrán popular, que no he podido localizar.

II, 2585: *gallinas*: utiliza este adjetivo para referirse a personas que son cobardes. Al encontrarse a los dos soldados escondidos entre los arbustos pensó que en efecto se trataba de dos personas que debían estar huyendo del alistamiento para con ello evitar entrar en batalla y no tener que arriesgar sus vidas, lo que les calificaría de cobardes.

II, 2587: *cállate y callemos* : “Calla y callemos que sendas nos tenemos”. Refrán 4377. Correas. Este refrán se aplica muy bien para explicar que al estar todos en la misma situación, lo que es secreto de uno, es secreto de todos, pues, cobardes, todos querrían estar escondidos para evitar luchar en la batalla.

II, 2597-98: *caerse la casa a cuestras / llamar los fulleros suelen*: “el fullero es el jugador de naipes y dados, muy astuto y diestro que con mal término gana a los que con él juegan”. (Aut.)

Merlín, encontrándose con su señor Leonido entre los arbustos, totalmente sorprendido por la realización de ésta remota posibilidad, hace alusión a este conocido refrán para referirse a su mala suerte. Quiere decir que en una situación de juego se obtiene la peor de las suertes y ocurre una gran desdicha. El refrán no lo he podido localizar en Correas u otros diccionarios.

Cf. Pasquín, en *Los tres afectos de amor, piedad, daesmayo y valor*, con el mismo significado:

Libio. ¿Quién vio desdicha como ésta?

Pasq. A esto llaman los fulleros

caerse la casa a cuestas. (*Octava parte*, fol. 268r)

II, 2615: *seor* : Esta mala grafía de la palabra *señor* no parece ser un error de copista y posiblemente sea una mala pronunciación del criado Merlín, pues aparece reproducida de igual manera en todos los manuscritos y en Vera Tassis. Se trata del lenguaje típico del gracioso que aparece en innumerables comedias de la época.

II, 2649-72: en estos momentos Merlín se refiere a Leonido con el apelativo de soldado y no con el de señor a modo de comienzo de una historia inventada para ocultar la verdadera identidad de éste. La historia que relata en estos versos es que el “soldado” Leonido, a quien nunca antes había visto en su vida, le había acusado de juzgar erróneamente la partida de cartas que estaba teniendo lugar en esos momentos, achacándoselo al hecho de que Merlín estaba temeroso de no recibir la cantidad de dinero (el barato) que el ganador debería dar a la persona que le hubiese asistido en el juego. Antes de resolver el problema, Merlín, oyendo tocar alarma, se dispuso a regresar a su puesto seguido de Leonido quien finalmente sacó su espada con propósitos de venganza. Merlín, conocedor de las leyes de la guerra que prohibían sacar espada en presencia de banderas (vv. 2620-21), al ver que el otro soldado intentaba retener a Leonido, rehusó sacar la suya dispuesto a evitar la lid.

II, 2652: *suerte*: “como contrapuesto al azar en los dados, y otros juegos, vale los puntos con que se gana, o acierta, teniendo parte de acaso”. (Aut.)

II, 2657: *barato*: “la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones o a las personas que le han servido en el juego”. (Aut.)

II, 2667: *bisoño*: “el soldado o milicia nueva que no ha perdido el miedo y está aún torpe en el ejercicio de las armas”. (Aut.)

Merlín tacha a Leonido de ser un soldado bisoño pues había sacado su espada en presencia de banderas cuando estaban tocando alarma (vv. 2620-21), lo cual un soldado experimentado nunca hubiese hecho.

II, 2671: *esotro soldado*: se refiere a Polidoro.

II, 2708: Merlín desea el perdón de su señor Leonido y por eso le pregunta si el hecho de no haberle delatado delante de Adolfo en estos momentos enmendará el error que había cometido al delatarle al principio cuando fue apresado y amenazado con la tortura del potro.

II, 2722: se refiere a las dos contrincantes que se encontraban a punto de entrar en batalla, esto es, Mitilene y Arminda.

III, 2793: En el comienzo de este Acto Merlín aparece de nuevo hablando con su “amigo” el soldado haciendo referencia a lo que había estado ocurriendo al final de la jornada anterior. Se está produciendo la recapitulación de los eventos cuando los dos bandos se disponían a enfrentarse en batalla y de repente fueron interrumpidos por la erupción del volcán. Esta forma de recapitulación es muy típica de Calderón y a veces es necesaria, pues tenemos que tener en cuenta que entre los dos actos había habido un intermedio con otros espectáculos y debido al tiempo transcurrido entre uno y otro el público podría tender a olvidarse dónde se había dejado el hilo de la trama.

III, 2816-18: *mientras una y otra reparaban las ruinas de la violencia*: se refiere a que Arminda y Mitilene tuvieron que reparar las ruinas de la violencia de la erupción del volcán Mongibelo.

III, 2825-30: *y que es preciso que a un tiempo,/ aún más que le alegre, sienta/ el dolor de la vencida/ que el gozo de la que venza*: estos cuatro últimos versos se prestan a confusión por tener una sintaxis un tanto barroca y complicada. La frase, con una sintaxis más simple se leería así: *y es preciso que a un tiempo (él) sienta el dolor de la vencida aún más que le alegre el gozo de la que venza*.

El soldado, de una forma un tanto enrevesada, en este argumento que sigue le explica a Merlín los hechos que han ocurrido hasta ahora y que son los siguientes:

Después de la erupción del volcán y mientras Arminda y Mitilene se disponían a recuperarse del suceso antes de intentar volver a entrar en batalla, le llegó a Casimiro, rey de Chipre (y tío de las dos), la noticia de que ambas se hallaban enfrentadas. Con ánimo de

que se amistasen Casimiro se dispuso a hacer de árbitro entre ellas y por eso se encontraba ya de camino hacia Tinacria.

III, 2845: *el arco de la paz*: el arco iris. Se está refiriendo a que la llegada de Casimiro sería como la llegada del arco iris: una señal de paz. Autoridades define *iris* como “la persona que media o pone paz entre los que están discordes”. Según este diccionario, “es tomada la analogía de haber puesto dios el arco Iris en el cielo por señal de paz con los hombres y prenda de que no anegaría el mundo con agua otra vez”.

Cf. Iris, en *Apolo y Climene*, de Calderón (1674):

Ven conmigo sobre el Iris,
arco de paz que te ofrezco. (*Qvarta parte*, fol. 266v)

III, 2849-50: *términos*: término: “palabra, sonido o conjunto de sonidos que expresan una idea”. (RAE)

Cf. Lidora en *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro:

...mis quejas acomodo
tiernamente al oído
de un infame atrevido,
que respondiendo a todo
con términos villanos,
muda la lengua,
habla con las manos. (*Segunda parte* fol. 479)

El soldado le explica a Merlín que como en términos ya le ha expresado lo que Merlín le había preguntado, ahora es deuda que Merlín a su vez en términos también le responda a la pregunta que ya le había hecho en innumerables ocasiones, esto es, cuál es el paradero de su amo Leonido.

III, 2857: *concurso*: “copia y número grande de gente junta y que concurre en un mismo lugar o

paraje”. (Aut.)

En este argumento Merlín, para no tener que responder de nuevo a la pregunta de cuál es el paradero de su amo, se excusa diciendo que no es ésta buena ocasión, pues Casimiro viene entrando por las puertas del jardín seguido de su concurso, esto es, de su séquito.

III, 2877: *la segunda* (dicha).

III, 2887-89: *para que no en el estrecho/ retiro de mis tristezas/ entre tropezando en sombras:(sintaxis): para que (Ud.) no entre tropezando en sombras en el estrecho retiro de mis tristezas.*

III, 2899: se refiere a la dicha.

III, 2905: se refiere a la conveniencia.

III, 2908: *fineza*: “acción o dicho con que alguien da a entender el amor y benevolencia que tiene a otra persona”. (RAE)

III, 2911: *sólo el número os distingue*: se puede estar refiriendo a que para él la única diferencia que poseen Arminda y Mitilene es el orden que ambas tienen en el palmarés que existe de personas a quienes les correspondería heredar el reino después de haber muerto el original heredero, Lisidante. En su corazón, sin embargo, no existe tal diferencia pues a ambas ama por igual.

III, 2912: se refiere a la conveniencia.

III, 2928: *hidrópico*: “que se aplica al que padece la enfermedad de hidropesía”. (Aut.). Hidropesía se define a su vez como la enfermedad causada por un conjunto de aguas que se hace en alguna parte del cuerpo, la cual suele proceder de beber con exceso y causa hinchazón.

Al igual que las personas que padecen de hidropesía y que se ven en la necesidad de “alimentarse” de agua continuamente, la guerra es para Casimiro un monstruo que necesita de la sangre para alimentarse también, de ahí que lo califique como monstruo *hidrópico*.

III, 2955-60: *Con tales soldados / no admiro que tan severa / la plática divirtáis,/ que mira a la*

conveniencia / de una común paz : (sintaxis): Con tales soldados no admiro que (vos), tan severa, la plática que mira a la conveniencia de una común paz divirtáis.

Plática: “la conversación o diálogo que uno con otro tiene”. (Cov.)

Casimiro indica que no se asombra de que en esos momentos Arminda esté intentando desviar la conversación de paz que él intenta mantener con ella, porque la presencia de esos dos soldados de alguna manera le garantiza a ella el éxito en la batalla, de ahí que no quiera hablar de paz.

III, 2965: *reducid*: de reducir: “persuadir o atraer a alguien con razones y argumentos”. (RAE)

Casimiro quería tener un parlamento de paz con Arminda. Ella en los versos anteriores argüía que él debiera mejor tener la conferencia con Mitilene, pues con su llegada amenazadora había sido ella la causante de las disputas. Aquí Arminda le aconseja a Casimiro que en vez de a ella, a quien tendría que “reducir”, esto es, persuadir con sus argumentos, debería ser a su contrincante Mitilene.

III, 2967-68: *humilde esfera, que vos / hacéis soberana esfera*: se refiere al aposento humilde que ya le han preparado y que él, con su magnífica presencia, convertiría en aposento soberano. Esfera significa *lugar*; véase nota al verso 436. Remítanse también al verso 3135 (*verde esfera*, por jardín).

III, 2978-80: *acepta el partido de dejaros el de no veros tan bella*: el partido de dejaros acepta el (partido) de no veros tan bella. No he encontrado otros ejemplos en otras obras del siglo de oro con este tipo de expresión.

III, 2984: *la vuestra*: vuestra lumbre.

III, 2985: *sitiada*: de igual manera que en los siguientes versos, aquí Arminda se está refiriendo a sí misma.

III, 3005: *a fuer*: a fuero: “según ley, estilo o costumbre”. (Aut.)

III, 3018-19: *Bien dijo el que dijo que eras / alhaja de desdichados*: se está haciendo referencia a un

refrán o una cita pero no he logrado localizarlo.

III, 3023-25 : *Si hace bien el que antes que/ le despejen se despeja,/ salgamos de aquí:* Merlín, en su tono festivo acostumbrado, aboga por salir de su escondrijo antes de que los encuentren allí y les hagan salir por la fuerza.

III, 3028: Arminda se refiere a la diligencia que ella le había encomendado al soldado de sacarle la información a Merlín de quién era la dama que su amo veneraba. Véanse los vv. 2288-97.

III, 3034: *en ella:* en esa diligencia.

III, 3049-53: *Por que me lo mandes tú;/ que del cariño, las muestras,/ por ver si en ti el repetirlas/ es maña, en mí, el no saberlas:* (Sintaxis) Por que me lo mandes tú; que las muestras del cariño, por ver si en ti es maña el repetirlas, en mí, (es maña) el no saberlas.

III, 3077: *baldón:* véase nota al verso 511.

III, 3097: *desempeñarme:* desempeño: “cumplimiento de la obligación, palabra u oferta”. (Aut.).

III, 3112: *lustre:* “metafóricamente significa esplendor, aplauso y estimación”. (Aut.)

III, 3125: *no* (sea que) *de...*

III, 3131: La frase que comienza con *Quien...* es la respuesta a la pregunta de *¿Quién anda allí?* que aparece cuatro versos más arriba.

III, 3139: *en otras* (esferas).

III, 3150: *con una nueva* : con una noticia.

III, 3161-62: *pues es la madre que más / ilustres hijos engendra:* (la guerra) es la madre que más ilustres hijos engendra.

Aquí se está haciendo una alusión al tópico de que es en la guerra donde se adquiere honor en función del valor que el guerrero muestre en ella.

III, 3176: *corta esfera:* Autoridades define *esfera* metafóricamente como “calidad, estado y condición; y así se dice comúnmente *hombre de alta esfera o de baja esfera*”. Aquí Arminda

se alegra del hecho de que este soldado parezca ser de “corta” o baja esfera.

III, 3212: *protesto*: de protestar: “declarar el ánimo que uno tiene en orden a ejecutar alguna cosa. Vale también asegurar con ahínco y eficacia”. (Aut.)

III, 3212: *protesto a una y otra esfera*: según Autoridades hay, por ejemplo, “una esfera celeste y una esfera terrestre. La esfera celeste es el cielo y la esfera terrestre es la que se compone de los dos elementos, tierra y agua”.

III, 3223: *romperle*: se refiere a romper el secreto (véase verso 3209). Es un caso de leísmo; debería leerse *romperlo*.

III, 3221: *a ojerizas*: ojerizas: “enojo y mala voluntad contra alguien”. (RAE)

III, 3224: *de manera*: se sobreentiende *de tal manera*.

III, 3238: *Ésta* : Ésta (imaginación), es decir, este plan.

III, 3258: *rompió la tela*: se refiere al hecho de que en las primeras justas que se hubieron celebrado entre Lisidante y Leonido, éste último no jugó limpio y *rompió la tela*, esto es, la valla que le separaba de su contrincante y a cuyos lados, de acuerdo con las normas del duelo, debían permanecer para luchar. Véase la definición de “justa” en la nota explicativa al verso 207, donde se hace referencia a la “tela”.

III, 3260: *de ir uno a lid y otro a fiesta*: de nuevo se hace referencia a las intenciones maléficas de Leonido, que según Arminda había acudido a las justas con ánimo de matar a su hermano, mientras éste último simplemente pensaba que se trataban de unas celebraciones de fiesta donde los contrincantes no se hacían daño. Véanse los vv. 291-92.

III, 3269: *relance*: “segundo lance, redada o suerte”. (RAE)

III, 3281: *firmado cartel*: véase nota al verso 285.

III, 3283: *a mantener la estacada*: según Autoridades entrar en la estacada, además del significado literal, figuradamente significa “entrar en el campo al desafío anteriormente aceptado y aplazado; por analogía metafórica es entrar en cualquier disputa, certamen o contingencia, o

que considera algún peligro, riesgo o duda en el éxito”.

En estos versos Arminda está invitando al soldado (Leonido) a que se atreva a firmar el cartel para que colocado en diferentes cortes, invite a Leonido a desafiarle manteniendo una estacada para realizar un duelo.

III, 3284: se refiere a la estacada, para la cual Arminda podría proporcionar a Leonido con todo tipo de galas, armas y caballos.

III, 3296-99: (Sintaxis): pues ahora basta que (Ud.) sepa que valor que es tan para todo, no menor premio espera que el de mi mano.

Arminda quiere hacer entender a Leonido que si tiene el valor suficiente para ayudarla en la proposición que le está haciendo y él consigue los resultados que ella desea, le concederá su mano como premio. Con la explicación del aparte de los siguientes versos lo que se entiende que le está diciendo es, a través de un juego de palabras, que de su mano le concederá el premio y no que el premio vaya a ser su misma mano.

III, 3327: *por capaz me dé* : darse por capaz: “empezar a comprender”. (Cov.)

III, 3328: *de tus hados infelices*: se refiere a la suerte contraria y la desgracia en la que Leonido venía cayendo hasta estos momentos.

III, 3337: Aquí Leonido comienza a explicar a Polidoro lo imposible de su situación: sin saber que Leonido es realmente Leonido y tomándolo por un simple soldado, Arminda lo quiere utilizar para que rete a Leonido y lo mate en el enfrentamiento, consiguiendo así vengar la muerte de su hermano Lisidante. Él, por supuesto, no quiere revelar su verdadera identidad y ahora se ve en el dilema de qué hacer, ya que ante la imposibilidad de poder desdoblarse en dos personas diferentes, no se pudo retar a sí mismo. Este es el típico dilema calderoniano que ya aparece en otras de sus obras, como por ejemplo el triple duelo de *Cada uno para sí*, o el cuádruple dilema de *Antes que todo es mi dama*.

III, 3367: Esto es la *admiratio* que el poeta había de crear en el teatro. Después de tantas obras escritas y representadas los poetas querían ser originales y buscar situaciones nuevas.

- III, 3381: *baldone*: de baldonar: “afrentar, injuriar, denostar, menospreciar de palabra y decir oprobrios a otro en su cara”. (Aut.)
- III, 3390: de acuerdo con las reglas del duelo, le correspondía al retado escoger qué armas deseaba utilizar. Véase regla número 12 del *Code Duello* : “The challenged has the right to choose the weapon, unless the challenger gives his/her honor she/he is not skilled with the sword; after which, however, there is no right to decline the second species of weapon”.
<http://www.cbc2.org/faculty/dabbott/Duello1.html>
- III, 3400: *desdoro*: “mancha, nota, deslustre, menoscabo en la opinión, estimación o fama”. (Aut.)
- III, 3404-24: En este parlamento Polidoro le explica a Leonido en qué consiste el plan que él ha pensado para salir airosos de la situación. Lo que quiere hacer durante el duelo es *venirse a brazos* para que de esta manera el árbitro los separe y de esta manera ganar algún tiempo. Mientras esto ocurre se dispone a interceder por sí mismo (esto es, por Leonido, por quien se hace pasar) explicando a Arminda y al pueblo presente que realmente él no es culpable de ningún delito y que la única intención que tuvo al actuar de aquella manera en el duelo anterior en el que asesinó a Lisidante fue defender que en el mundo no había otra mujer más bella que Arminda, y que la trayectoria de los acontecimientos que sucedieron fueron dictados por la fortuna, de la que él no es dueño. Con este plan confía en que el pueblo y Arminda hagan oídos a la razón.
- III, 3405: *podemos venir a brazos*: Si entendemos esta expresión de manera literal entendemos que al venirse a brazos lo que estén haciendo sea abrazarse. Se puede estar refiriendo a la técnica que hoy día utiliza el boxeador, que para salvarse de una situación desventajosa aprisiona con sus brazos al contrario, imposibilitándolo, lo que le da la oportunidad de descansar momentáneamente. Cuando esto ocurre el árbitro tiene la responsabilidad de separarlos para que continúen la pelea, como ocurre aquí.
- Es importante mencionar a este respecto que una de las reglas más importantes que establecía el *Code Duello* era siempre “[to] Keep your distance and suffer not your adversary to win or

gain the place of you . . .” de lo que se deduce que abrazarse estaría en contra de las mismas y sería una situación donde el árbitro tendría que intervenir.

Posteriormente, en los vv. 3812 y 3813 Polidoro vuelve a hacer referencia a este plan de “venirse a brazos” cuando al despedirse de su amo Leonido con un abrazo, le comenta que quien les esté viendo ahora abrazándose como amigos no podría imaginarse que después “volverá a ver[nos] abrazarnos lidiando los dos” (vv. 3812-13)

Cf. Dorista, en *La Francesilla* de Lope de Vega:

Oye, espera, que hay mujer
destas que alargan los plazos,
que quieren venir a brazos
para dejarse vencer. (*Trezena parte*, fol. 121r)

III, 3407: se está refiriendo al árbitro, heraldo o padrino que supervisaría la pelea. Véase nota al verso 283.

III, 3409-10: *a partir el sol*: esto quizás tenga que ver con el hecho de que el padrino de la lucha tendría entre sus responsabilidades la de dividir el campo entre sol y sombra de manera que no hubiese ventaja o desventaja para ninguno de los dos contrincantes y así tuviese lugar una pelea justa. La misma referencia aparece después en los versos 3925-26.

Cf. Almirante, en *El postrer duelo de España* de Calderón, con el mismo significado:

A la batalla, Don Pedro,
que ya que acetado el campo,
cuerpo a cuerpo está,
-aunque en duelos
públicos no se permite
lidar los Padrinos, siendo
su autoridad sólo a causa
de partir el sol-; y él puesto

y no habiendo de reñir,
 hago mas por vos, que habiendo
 de reñir hiciera: a ser
 vuestro Padrino me ofrezco. (*Qvarta parte*, fol. 19v)

III, 3427-29: *es persuadirnos nosotros acá, a nuestro parecer, a lo mejor*: (Sintaxis): es persuadirnos nosotros acá, ..., a lo (que es) mejor.

III, 3433-34: *quien se mira ahogar / se ase de desnuda espada*: con este dicho Leonido quiere hacer ver a su señor Leonido que, ante las dificultades, cuando no existen muchas alternativas, hay que aferrarse a las pocos recursos que existan por pobres que parezcan. Puede tratarse de un refrán pero no he logrado localizarlo.

III, 3443-44: en este momento el soldado y Merlín se han cambiado los papeles: antes era el soldado quien atosigaba a preguntas a Merlín para intentar obtener la información de quién era la dama que su señor adoraba y ahora ocurre al contrario, pues es Merlín quien persigue al soldado preguntándole cosas.

III, 3450: *envite*: “vale también cualquier ofrecimiento que se hace de tal o tal cosa”. (Aut.).

Cuando el soldado le dice a Merlín que no quiere ser su amigo e intenta huir de él, Merlín lo persigue diciéndole que ahora no puede rechazar su amistad porque él mismo había aceptado la suya cuando el soldado se la ofreció al principio (véanse vv. 2375-78). En aquellos momentos también, con motivo de su amistad, el soldado le había invitado a que tomasen una bebida (v. 2348).

Merlín está utilizando un lenguaje del mundo del juego (supuestamente habían estado jugando una partida de naipes antes), en el cual *envite* significa “el acto de apostar y parar dinero en el juego de los naipes, dados u otro género de juegos, poniendo tanta cantidad a tal o tal fuerte o carta”. (Aut.)

III, 3451: *y has de mantenerme mano*: se trata de nuevo del lenguaje de las cartas. Lo que Merlín quiere decir es que como en una situación anterior el soldado había querido ser como un

hermano para él y él había accedido, ahora le correspondía al soldado “mantenerle mano” y hacer lo mismo, esto es acceder a ser como un hermano también y responderle a las preguntas que le iría a plantear.

III, 3461: *extremos*: hacer extremos: “vale también hacer demostraciones o expresiones excesivas con algún sujeto por cariño o gusto de verle o tratarle”. (Aut.)

Polidoro desea saber qué son esas demostraciones de cariño que se escuchan y en los siguientes versos Merlín le explica que se trata de las voces de Arminda y del pueblo que se alegran de la llegada de Mitilene.

III, 3468: *Ella*: se refiere a Arminda.

III, 3492-97: Polidoro con estas palabras intenta calmar a su señor Leonido nervioso ante la posibilidad de ser reconocido por Mitilene a quien en otra ocasión diferente nombre dio. Le explica que Mitilene remotamente podría reconocerle pues ahora le vería de paso y con atuendo diferente al que tenía cuando se encontraron antes por primera vez. Le indica que el hecho de que todavía tenga marcas o quemaduras en la cara (obtenidas en el fuego al que tuvo que enfrentarse para salvar a Arminda en el bosque) también contribuirá a la confusión de Mitilene, por lo que no debería preocuparse por ser reconocido.

III, 3497: *objeción*: se refiere a la objeción que Leonido estaba poniendo a formar parte del plan que había elaborado Polidoro.

III, 3507: *el arco de la paz*: véase nota al v. 2845.

III, 3512: *tremola*: de tremolar: “enarbolar los pendones, banderas o estandartes, batiéndolos y moviéndolos en el aire”. (Aut.)

III, 3523-25: (Sintaxis): en fe de lo que fia seguro mi corazón del vuestro.

III, 3526-27: *Bien puede; que el pretender es lidiar, no aborrecer*:

Pretender: “procurar; solicitar alguna cosa haciendo las diligencias necesarias para su ejecución”. (Cov.)

Las dos contrincantes pretendían el reino y por eso lidian, pero no se aborrecen.

III, 3542: Casimiro en este momento de fiesta y celebración se extraña de oír cajas que son sonidos militares.

III, 3543-46: (syntaxis): quien, sin [que exista] orden de tocar a bando, confunde en marciales ecos los [ecos] que festivos son hoy lisonja del viento.

III, 3547: uso de *sea* para expresar conjetura.

Cf. Benito, en *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega:

¿ No sea que se desangre
para mejor ocasión? (*Octava parte*, fol. 260r)

A la pregunta anterior de quién está causando el alboroto, Leonido, dirigiéndose a Casimiro, Arminda, Mitilene, Adolfo, Florante y el pueblo mismo, responde en estos versos con una frase un tanto complicada pero que simplificándola quedaría de la manera siguiente: *Quien a vuestras plantas puesto viene a valerse de todos para el más glorioso empeño en que todos comprendidos os halláis*. Para conseguir la atención de todos había ordenado que se realizase una salva.

III, 3562: Palas Atenea y Venus eran respectivamente las diosas griegas de la sabiduría y del amor. La primera se caracterizaba por su estrategia en la guerra y tenía como atributos la lanza, el casco y la égida. La segunda se caracterizaba por su belleza.

Leonido, con este título que otorga a las dos damas, se hace eco de los atributos que las dos poseían como mujeres bellas y guerreras.

III, 3600: *alientos*: “también vale lo mismo que valor del ánimo, esfuerzo y valor”. (Aut.). Por metonimia se refiere a las personas que poseen esas cualidades.

III, 3601-26: En el comienzo de este largo y complicado monólogo Leonido explica a su audiencia que al oír que había guerra en Tinacria vino a alistarse en el ejército para probar fortuna. Según él, la Fortuna, que hasta ahora le había sido adversa, cansada de nunca poder

extremar su sufrimiento, acudió con un remedio. El remedio fue el brío que la Fortuna le otorgó (a modo de Prometeo que le había robado la luz del fuego eterno a Zeus, el dios del cielo y el trueno) para lograr robar a Arminda del fuego que la devoraba y con esto salvar su vida.

III, 3603: *en ellas*: se refiere a las guerras.

III, 3604: *cansada*: se refiere a la fortuna.

III, 3606: *apurar*: “extremar, llevar hasta el cabo; acabar o agotar”. (RAE)

III, 3607: *se dio por vencida al daño*: el sujeto al que se refiere este verso es *Fortuna* (con mayúscula), a pesar de que en los versos anteriores aparece *fortuna* (con minúscula). Existe un juego de palabras entre *fortuna* (con minúscula) y *Fortuna* (con mayúscula); la primera refiriéndose a probar suerte y la segunda, a el hado, la suerte, la ocasión.

III, 3609: *Éste*: se refiere al remedio.

III, 3615: *vanaglorioso*: se refiere a sí mismo.

III, 3616: *que en paz conmigo se ha puesto*: se refiere a la Fortuna.

III, 3625: *triunfo*: se está refiriendo a los planes de triunfo que tiene, de conseguir vencer a Leonido en el duelo que se va a celebrar delante de todos.

El soldado (Leonido) está explicando que la Fortuna a veces da bienes y otras veces males, pero que dando unos u otros, siempre los da en aumento. Como ahora la Fortuna parece haberse puesto en paz con él, no siéndole adversa y produciéndole algunos frutos positivos (como el haber conseguido salvar a Arminda del fuego, por ejemplo), él se dispone a averiguar si la Fortuna va a ponerse de nuevo de su lado para conseguir llevar adelante sus deseos de vencer a Leonido en la pelea que se producirá entre ellos próximamente.

III, 3631: *estrecho*: poner en estrecho: poner en apuros.

III, 3637: *aventura*: de aventurar: “arriesgar, poner en peligro; decir algo atrevido o de lo que se tiene duda o recelo”. (RAE)

III, 3643-44: *que le obligue a que parezca, si por carteles le reto*: que le obligue a que aparezca, si por carteles [yo] le reto.

El soldado (Leonido) tenía la intención de hacer salir a Leonido de su desconocido paradero colocando carteles que lo retarían a un duelo y a cuyo pie era costumbre que los dos contrincantes (aventureros) firmasen. Véase nota al verso 285.

III, 3645-46: *en sus plumas y sus bronces entregue la Fama al viento*: La Fama, esto es, la voz pública, se representaba como una figura alada que poseía una trompa que utilizaba para proclamar las noticias al viento. Las plumas serían así las alas y el bronce la trompa.



Personificación de la Fama. Bernardo Strozzi, el Capuchino (1581-1644).

Óleo sobre lienzo; National Gallery, Londres.

III, 3647: *Para fijarlos*: se refiere a los carteles.

III, 3649-54: *Para fijarlos, señor, / a pedir licencia vengo; / y para que del seguro / tan soberano y supremo / árbitro me deis - que no / pueda salvarle el recelo/ de que viene aventurado -/ firmando en todo el buen duelo / su salvoconducto*: El soldado (Leonido) le está pidiendo a Casimiro que le de un árbitro para el duelo y que le firme un salvoconducto para Leonido, quien podría mostrar cierto recelo a arriesgarse a volver a esas tierras para comparecer a luchar, por las represalias que se pudiesen tomar contra él ya que se encontraba huido de la justicia y perseguido por todos. El salvoconducto le garantizaría su seguridad para

aparecerse en público.

(Sintaxis): vengo a pedir licencia para fijarlos (los carteles); y (vengo a pedir licencia) para que, firmando en todo el buen duelo su salvoconducto, me deis árbitro...

III, 3649: *seguro*: Véase nota al verso 283.

III, 3652: *aventurado*: “arriesgado, atrevido, inseguro”. (RAE)

III, 3657: *medio*: “diligencia o acción conveniente para conseguir algo”. (RAE)

III, 3703: *ser árbitro suyo* (de Leonido, para el duelo) *acepto*.

III, 3704-05: *y quizá por ensayarme/ en otro mayor a serlo*: sintaxis: y quizá para ensayarme a serlo (a ser árbitro) en otro (caballero) mayor.

III, 3722: *boja*; de bojar. Véase la nota al v. 1981.

III, 3725: *campo*: “sitio que se elegía para salir a algún desafío”. (RAE). Por sinécdoque, *pedir campo*, significaría pedir un lugar para luchar en duelo con alguien.

III, 3744-49: Aquí Adolfo se esta refiriendo a un episodio anterior cuando, habiendo sorprendido al soldado (Leonido) con las armas en la mano discutiendo con Merlín, mandó prenderlo (verso 2622). Luego de la explicación inventada por Merlín, Adolfo cambió de parecer y suspendió la orden, de lo cual ahora se alegra pues, estando en libertad, el soldado consiguió realizar unas hazañas de las que todos se favorecen.

III, 3765-74: hay que recordar que Polidoro tenía que marcharse para volver con el lucimiento propio de su señor Leonido por quien iba a hacerse pasar. Por eso en estos momentos Leonido desea poder tener acceso a sus armas y a su escudo, pues sus insignias ayudarían al pueblo a identificar a su criado como al mismo Leonido.

III, 3767-68: *dar barreno*: el agujero que se hace con la barrena para hundir una nave.

Leonido y Polidoro habrían dado barreno a su embarcación para deshacerse de ella y para que de esta manera no se descubriese que ellos eran los fugitivos que estaban buscando.

III, 3783: *ésta*: se refiere a la parte, esto es, que ha de aparecerse por la parte del Peloponeso.

III, 3788: *en él*: se refiere al Peloponeso.

III, 3788: *conque*: significa y.

III, 3794: *encareciéndola*; de *encarecer*: “vale también exagerar y ponderar con exceso las cosas, alabándolas y engrandeciéndolas”. (Aut.)

Polidoro tiene pensado *encarecer* a Marfisa, esto es, exagerar los hechos para persuadirla de que le devuelva las armas que Leonido tanto necesita en estos momentos.

III, 3804-05: *ya que él un yerro enmendó / que no incurra en otro yerro*: Leonido se está refiriendo al problema que su criado Merlín le había ocasionado al informar al grupo de Arminda, cuando fue atrapado al comienzo de la obra, cuál era el nombre de su señor. El criado, sin embargo, logró arreglar este primer error cometido mintiendo sobre la identidad de su señor cuando ambos fueron sorprendidos luchando entre los arbustos, hecho que evitó que Leonido fuese arrestado. A pesar de que su criado le había delatado una vez y salvado otra, Leonido no quiere tomar riesgos y esta vez le pide a Polidoro que se lo lleve consigo para así evitar posibles problemas.

III, 3811-13: *cuán presto / volverá a vernos abrazarnos / lidiando los dos*: se refiere al plan que habían trazado (vv 3404-24) de abrazarse durante la lucha para que el árbitro los tuviese que separar y con ello ganar tiempo para realizar explicaciones.

III, 3836-65: en esta escena Florante, movido por la envidia hacia el soldado que va a conseguir la mano de Arminda si logra matar en el duelo a Leonido, decide poner en acción un plan para evitarlo. Primero se plantea matar al soldado mismo para que no se pueda celebrar el duelo, pero opta finalmente en contra de esta idea pues esto sería en agravio de todos y en ofensa de Arminda. Decide pues, para vengar los sentimientos de Arminda y a la vez conseguir el premio de su mano, que el muerto ha de ser Leonido. Planea acudir al país donde Leonido ha de aparecer a esperar el decreto del indulto para poder presentarse en el duelo, y allí, disfrazado de bandido pretende darle muerte.

III, 3877: *el azul zafir*: se refiere al cielo.

III, 3980: Marfisa repara en que se acercan a tierra dos bergantines diferentes. Aunque ella no sabe de quién se trata, es importante notar que en uno de ellos se acercan Polidoro con Merlín y en el otro están Florante y sus ayudantes.

III, 3884-86: *da al aura sutil, el ala la pluma y el bronce el clarín*: (Syntaxis): el ala da al aura sutil la pluma y el bronce (da al aura sutil) el clarín.

III, 3890: *tenor*: contenido literal de un escrito u oración. Se refiere al *aplazado cartel* del v. 3878.

III, 3890-91: *citado de militar adalid*: se refiere a Leonido, que había sido citado a duelo por el soldado.

Adalid: “caudillo militar”. (RAE)

III, 3897-98: *en mí*: se refiere a sí misma, a la Fama.

III, 3925-26: *siendo él el que ha de partir el sol*: se refiere a Casimiro, el árbitro que sería el encargado de partir el sol, esto es, dividir el campo entre sol y sombra de manera que no hubiese desventaja para ninguno de los dos oponentes a la hora de luchar.

III, 3928: *homenaje*: “juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor para obligarse al cumplimiento de cualquier pacto”. (RAE)

III, 3993-94: *porque la guerra civil /de la rana y del mosquito*: puede estar refiriéndose aquí a una fábula conocida pero no he logrado localizarla.

III, 4085: *pensil*: “rigurosamente significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire como se dice estaban los que Semiramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso”. (Aut.)

III, 4091: *el aleve*: que comete alevosía.

Alevosía: traición, perfidia.

III, 4092: truenos: Marfisa había sido criada en una gruta y al oír tiros de mosquete, por no

reconocer el sonido, los confunde con truenos. En éste y los siguientes versos Marfisa se extraña del hecho de que pudiese haber una tormenta porque en esos momentos el sol brilla radiante en su cenit y no existe nube que por densa o vapor que por sutil se interpongan entre éste y el orbe pues su intensidad es máxima.

III, 4095: *pavor*: “vapor, especialmente de la tierra”. (RAE)

III, 4096: *él*: se refiere al sol.

III, 4097: *raridad*: “cualidad que constituye una cosa en ser de rara. Se toma también por lo mismo que extrañeza o singularidad en su acaecimiento”. (Aut.)

III, 4098-5000: *Y para hacer verdad que en el mar vino a morir, vaya el cadáver al mar*: se sabía que Leonido había escapado de su persecución original por el mar y se rumoreaba que en él había perecido (véanse vv. 95-98; vv. 375-6; vv. 1979-1987). Florante, para hacer que el rumor se hiciese realidad ordena que arrojen su cadáver al mar.

III, 4107: *es y ha sido [y] será*: uso retórico del presente, pasado y futuro.

III, 4108: *De quien viene dando* (tiros).

III, 4113: *serpentín*: “se llama un instrumento de hierro, unido por el principio y separado al fin, que es más ancho, en que se ponía la mecha o cuerda encendida afianzada con un pequeño tornillo y fijo con otro mayor a la culata del mosquete, torcido en disminución desde la mitad, que pone fuego a la cazoleta para disparar. Díjose así por la figura que tiene de la serpiente”. (Aut.)

Merlín le explica a Marfisa que el sonido que ha oído no es literalmente de truenos sino el ruido que realiza un mosquete al ser disparado.

III, 4114- 4119: Marfisa, que nunca antes había oído hablar de mosquetes y serpentines, piensa que Merlín se está refiriendo a una serpiente que habla.

III, 4119: *Quien lo cometi6 yo fui*: este verso podría ser una onomatopeya del sonido que el mosquete hacía al ser cargado y descargado, y que Marfisa había confundido realmente con

palabras.

III, 4131: de nuevo una alusión a la Fama. Merlín, haciendo un chiste, hace referencia al hecho de que Leonido había pasado por tantas vicisitudes que a la Fama se le rompió el clarín de tanto anunciarlas. Véase la ilustración de la nota a vv. 3645-46 donde aparece la personificación de la Fama con su clarín.

III, 4134: *estando retado*: se refiere a Leonido.

III, 4135: *malsín*: “el chismoso mal intencionado que solicita hacer o poner mal a otros”. (Aut.). Se usaba comúnmente para referirse a las personas de religión judaica.

III, 4137: *y hallándose tan burlado*: se refiere al forastero malsín.

III, 4138: *y pedir*: el sujeto de este verbo es Leonido.

III, 4153: *balandrón*: barbarismo por baladrón.

Baladrón: “fanfarrón que blasona de valiente”. (Aut.)

Balandro.- “embarcación pequeña con cubierta y un solo palo”. (RAE)

III, 4153: *malandrín*: “propiamente es el salteador de caminos. Tómale regularmente por malhechor, ruin y bellaco”. (Aut.)

Florante, según Merlín, al haber matado a Leonido de forma innoble y en secreto, había pasado de ser un balandrón que lo retaba en duelo (un fanfarrón que se las da de valiente) a ser un malandrín (un insignificante salteador de caminos sin valores morales que lo asesinó a sangre fría). A través de un juego de palabras Merlín también se está refiriendo al balandro (embarcación) en la que Florante había llegado con objeto de cumplir sus propósitos de asesinato. Entonces en Florante tenemos a un balandrón que llegó en balandro y que pasó a ser un malandrín.

III, 4155: *de bergante a bergantín*:

bergante: “lo propio de picarón, sinvergüenza, de malas costumbres y condición, no solo vil,

sino perversa y maliciosa”. (Aut.)

Merlín explica que él a su vez lo que desea es pasar de ser un picarón a montarse en el barco pues en estos momentos lo único que le interesa es huir.

III, 4163: *pensil*: véase nota al verso 4084.

III, 4175: *Y esto a mis ojos*: se refiere a lo que hace la Fortuna.

III, 4175-77 : *¡Y esto a mis ojos, siendo mi bárbaro confín teatro de su tragedia...!*:

Cf. Antonio, en el *Persiles*: “... vi este sitio y parecióme que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias.” (I, 6).
Recuérdese también *La fuerza de la sangre*, de Cervantes: “...díjoles lo que había visto en el teatro donde se representó la tragedia de su desventura”.

III, 4181-82: (sintaxis): procurando cobrar sus armas para la lid.

III, 4193: *adquirir*: “llegar, ganar y juntar alguna cosa, principalmente hacienda, con propio trabajo o industria. Se dice también metafóricamente del crédito, de la opinión, de la fama y del aplauso”. (Aut.)

Se refiere a *Ofir*, del verso 4203.

III, 4196: *Egnido y Pafo*: según la mitología griega, Pigmalión, un artista de Chipre, creó una estatua de dimensiones perfectas. Venus le concedió el deseo de hacerla su esposa y para ello la convirtió en mujer verdadera. El fruto de su casamiento, *Pafo*, tuvo la felicidad de legar su nombre a la bella ciudad, consagrada a la diosa. La ciudad de *Gnido* estaba también consagrada a la diosa Venus como testimonian, entre otros, Horacio en la Oda XXX del Lib. I («¡Oh Venus poderosa / de Gnido y de Papho reina esclarecida»)

Se utilizan aquí Pafo y Gnido como símbolos de un lugar bello y maravilloso, o como símbolo de personas que creaban cosas bellas y maravillosas

Cf. poesía de Meléndez Valdés de Anacreonte:

Su mejilla de rosa
 toque con mis dos labios atrevido,
 y era mas olorosa
 que las flores de Pafos y de Gnido...

Cf. *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora:

[. . .] juntar de sus dos picos los rubíes,
 cuando al clavel el joven atrevido
 las dos hojas le chupa carmesíes.
 Cuantas produce Pafo, engendra **Gnido**,
 negras violas, blancos alhelíes,
 llueven sobre el que Amor quiere que sea
 tálamo de Acis ya y de Galatea. [. . .]

III, 4203: *Ofir*: se usa como sinónimo de oro. El Viejo Testamento menciona Ophir como uno de los lugares donde se obtenía el oro." It cannot be bought with the gold of Ophir, with precious onyx or sapphires" (Job 28:16). Véase J. Hastings, "Ophir", Dictionary of the Bible, Rev. ed. by Frederick C. Grant and H. H. Rowley (New York: Charles Scribner's Sons, 1963).

III, 4223: *mi hado infeliz*: se refiere a su futuro, su destino.

III, 4224-25: *es "amante o amada" o "matar o morir"*: aquí Arminda se está refiriendo al augurio que Argante había realizado en la segunda jornada observando los astros. Según estos Arminda conocería a un hombre que la amaría y a quien ella correspondería, pero que desafortunadamente le traería gran desgracia durante el cuarto lustro de su existencia de manera que siendo amante o amada tendría que matarle ella a él o él a ella. Siendo amante (amándolo) las consecuencias serían que si lo matase, ella misma moriría de amor; y siendo amada y no matándolo, sería ella la que moriría literalmente a manos de él. (Véanse vv. 1547-63).

- III, 4279: *extremos*: hacer extremos : “lamentarse, haciendo con ansia y despecho varios ademanes y dando voces y quejas en demostración de sentimiento”. (Aut.)
- III, 4282: *estrage*: “significa también ruina, daño y destrucción ocasionada de cualquiera causa en las cosas naturales y materiales”. (Aut.)
- III, 4289-90: *puesto que el hado quiso doblarlos*: los hados habían querido que fruto de su relación con Matilde tuvieran dos hijos: Leonido y Marfisa, a quienes perdieron cuando estaban recién nacidos.
- III, 4308-10: *¿Para qué queréis, señor, que tan trágico suceso nuevo os hagan mis noticias?*: (Sintaxis): *¿Para qué queréis, señor, que mis noticias os hagan nuevo tan trágico suceso?*
- III, 4322-28: *y como, / para ajustar los conciertos de su canje...*: El acontecimiento que se narra en estos y los siguientes versos en referencia al canje que se había producido tiene un antecedente ilustre en la historia de España; Carlos V había ganado la batalla de París y el rey francés Francisco I dejó a sus hijos como rehenes.
- III, 4340-41: *¡Viva el valiente alemán/ que restaura el honor nuestro!*: Estos dos versos los pronuncian todos desde fuera. Es un recurso muy típico de Calderón, el que otro personaje fuera termine la frase que inicia un personaje en escena.
- III, 4356: *parte*: “se toma por la persona o personas determinadas a quien pertenece la disposición de ordenar, enviar, determinar o ejecutar alguna cosa”. (Aut.)
- III, 4364: *parte*: “se llama también el correo que despachan los Reyes o Príncipes a su corte cuando están fuera de ella”. (Aut.)
- III, 4408: *jabeque* : “embarcación muy usada en el Mediterráneo”. (RAE)
- III, 4409-11: Florante había matado a Polidoro pensando que era Leonido y por esta razón, pensando que estaba muerto, ahora se extraña de que fuese a aparecer.
- III, 4412: *Y aunque pudieran tomarle*: se refiere a tomar *el puerto*.
- III, 4426: *los botes de las picas*: bote de lanza o pica: “el golpe que se da con la punta de algunas de

estas armas”. (Aut.)

III, 4502: *campo*: “el sitio que se destina y escoge para salir a reñir algún desafío entre dos o más personas”. (Aut.)

III, 4508: *ad litem*: expr. adj. lat. que significa limitado al proceso.

(<http://webs.ono.com/usr009/voxlatina/>)

Merlín califica al soldado de amigo *ad litem* quejándose de que su amistad sólo se limitaba a este caso concreto y realmente no era un amigo verdadero, pues a pesar de parecerlo, lo era sólo por interés, ya que su objetivo principal había sido siempre obtener información de él.

III, 4540-41: *lo que yo sé les pregunto por encubrirme*: estos versos se pronuncian en *Aparte*.

III, 4544-46: *porque / el uno y otro tenemos/ sólo el don de preguntarnos/ pero no el de respondernos*: con este comentario el soldado se hace de nuevo eco de la constante persecución verbal a la que él y Merlín se habían sometido mutuamente para conseguir extraerse información, sin éxito.

En la *Historia etiópica* (I, 86) Calasiris le hace algunas preguntas a Gnemón y éste le responde así: “Cosa de donaire es lo que pedís en querer saber mis cosas, antes que yo entienda las vuestras, especialmente habiéndoodlas yo demandado primero”.

III, 4565: *tráfago*: “comercio; trato o negociación”. (RAE)

III, 4573: *el*: debería ser *la*, pues se está refiriendo a Marfisa.

III, 4586: *que amando o amada*: de nuevo se está haciendo referencia al Augurio de Argante. Véanse vv. 4223-24 y vv. 1547-63)

III, 4602-04: *Echad bando de que nadie/ dé voz que a uno infunda aliento/*

ni desconfianza al otro: Casimiro está ordenando que se dé aviso del mandato de que nadie con su voz anime o rechace a ninguno de los contrincantes.

Echar: “equivale también a publicar, prevenir o dar aviso de alguna cosa que se ha de

ejecutar”. (Aut.)

Bando: “edicto, ley o mandato solemnemente publicado de orden superior”. (Aut.)

III, 4650: *espacio tan grande*: durante tanto tiempo.

III, 4667-69: (*¿Qué es esto que miro, cielos,/ mejor diré ... esto que admiro?/ ¡Ellas son!*): Estos versos deberían ser pronunciados por Casimiro en *Aparte* pues decirlos en alto no hubiese sido decoroso por su parte, ya que los reyes debían mantener siempre el *decorum*.

III, 4703: se refiere a Matilde, quien le había entregado sus dos hijos recién nacidos.

III, 4713-15: *y por no ser sentido, fue un pobre leño mi sagrado*: para que no le oyesen en la oscuridad de la noche y le descubriesen, se resguardaría en el barco ayudado de algún madero.

III, 4716: *sagrado*: “usado como sustantivo, se toma por el lugar que sirve de recurso a los delincuentes, y se ha permitido para su refugio en donde están seguros de la Justicia en los delitos que no exceptúa el Derecho”. (Aut.)

III, 4720: *arráez*: “patrón o maestro de barco u otra embarcación”. (Aut.)

III, 4736: para más información sobre héroes criados por animales, véase el capítulo dos de la Introducción.

III, 4766- 69: (*¡Muerto Polidoro, cielos!/ Perdí un verdadero amigo;/ que no faltaría a su empeño/ es cierto, por menos causa*): estos versos deben ser pronunciados por Leonido en *Aparte*.

III, 4777-78: *que pues revoca el decreto/ de que mates o que mueras/ con sus piedades el cielo*: (Sintaxis): pues el cielo con sus piedades revoca el decreto de que mates o que mueras.

III, 4809: *seralo*: quiere decir *lo será*.

III, 4828-29: Florante se regocija al darse cuenta de que el delito que había cometido, esto es, el asesinato de Polidoro, iba a permanecer en secreto. A pesar entonces de ser un criminal que ha asesinado al criado y mejor amigo de Leonido, en este final se le recompensa

concediéndosele la mano de Mítilene. Este desenlace, aparentemente ortodoxo pero que deja algunos conflictos por resolver (como el asesinato de Polidoro), nos muestra así un mundo no unidimensional o univocal. Los desenlaces aparentemente ortodoxos reflejan no sólo el deseo humano de encontrar una solución a los problemas sino también la concesión del autor al sistema, esto es, su acomodación al poder de la élite. El buen dramaturgo y el artista más agudo, sin embargo, deja un espacio para que el público reflexione y rellene ese hueco.

Variantes

Abreviaturas de los testimonios.

A continuación aparece una relación de los testimonios utilizados en esta edición crítica con su abreviatura correspondiente. Para una descripción más completa de los mismos y la transmisión textual, véase el capítulo 6 de esta edición.

A – Con signatura Ms. 9373 (de la Biblioteca Nacional)

B – Con signatura Ms. 16743 (de la Biblioteca Nacional)

C – Ms. 8314 (de la Biblioteca Arsenal de París)

D – Vera Tassis

Los números de los versos se remiten a mi edición. Para cuestiones de cálculo de variantes, en lo que respecta a las acotaciones, he de indicar que he prescindido de reflejar aquí las acotaciones más breves - del tipo *Sale, Salen, Vase, Vanse*, etc. - porque entre los cuatro testimonios hay una gran disparidad y falta de consistencia en su aparición; las más extensas aparecen en un apéndice al final de esta adición pues dependiendo del testimonio a veces aparecen como acotación propiamente dicha y a veces como descripción y por ello no han sido tomadas en consideración desde el punto de vista de la transmisión textual. Las abreviaturas, por supuesto, se refieren a los distintos testimonios. Las variantes que ocurren en las piezas menores en los testimonios A y C no son reflejadas aquí sino que aparecerán a modo de nota a pie de página en el texto de la comedia.

- Encabezamiento: Omit.] Jesús María Jorge S. B
- Encabezamiento: Primera Jornada de hado y divisa de Leonido y de Marfisa.] Hado y divisa Leonido y de Marfisa De Don Pedro Calderón de la Barca. Primera Jornada. B; Primera Jornada C; La gran comedia Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, Fiesta que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro. De Don Pedro Calderón de la Barca. D
- Reparto: Personas] Personas de ella B
- Reparto: Leonido, Adolfo, Florante, Polidoro, Argante Viejo, Aurelio Viejo, Merlín Gracioso, Soldados, Músicos, Marfisa, Arminda, Mitilene, Alfreda.] Leonido, Adolfo, Florante, Argante Viejo, Polidoro, Aurelio Viejo, Marfisa, Arminda, Mitilene, dama 1ª, dama 2ª, dama 3ª, dama 4, dama 5, dama 6, Merlín, Músicos, 2 damas músicas. B; Leonido, Adolfo, Florante, Polidoro, Argante Viejo, Aurelio Viejo, Merlín, Soldados, Músicos, Marfisa, Arminda, Mitilene, Alfreda, Megera, Damas. C; Leonido, Adolfo, Florante, Polidoro, Argante Viejo, Marfisa, Arminda, Mitilene, Merlín, Aurelio Viejo, Damas, Soldados, Músicos, Flavio Viejo, Acompañamiento. D
- 1 Seguilde] Seguidle CD
- 3 registren] registre D
- 20 dejas] deja D
- 29 pueda] puede BD; pude C
- 30 ocultarme en la] ocultarme la D
- 32 cerca] cercan B
- 33 rendido] cansado D
- 42 ninguna parte hay] ninguna hay C

- 44 Quiza] Quiças B
- 48 atada] atado B
- 69 tráite] traete D
- 88 risco y peña] risco, peña B
- 92 huella] guella B
- 98 dado] dada D
- 116 muestra] muestran BD
- 128 Cesa] Ésa BD
- 139 respeto] respecto BC
- 142 que] cuán BD
- 152 etiqueta] equiteta B
- 154 (Llevadle! y nada] (Llevadle! nada C
- 163 tengo] que tengo D
- 169 hijo] que hijo BD
- 172 sus] las D
- 174 a] en C
- 175 omit.] en ricos paños de oro BD
- 176 omit.] su inocente infancia envuelta BD
- 191 Con que] Por que C; En fin D
- 197 Tiro auxiliar] Tiro a auxiliar B
- 199 a hacerse] hacerse B

- 201 ¿Esto más? ¿Qué escucho? ¿Qué escucho, qué oigo? ¿Esto más? ¿Qué escucho, qué oigo?
B,C; ¿Esto más? ¿Qué escucho Cielos? D
- 202 ¡Qué dolor, qué ansia! ¡Qué pena!] ¡Qué dolor! ¡Qué pena! B; ¡Qué oigo! ¡Qué dolor! ¡Qué
pena! D
- 260 que, en civiles] en civiles C
- 265 Con] En BD
- 267 a un] en B
- 268 frustrada] frustrada BC
- 277 vengarle] vengarse C
- 289 al] el B
- 296 pocas] poco BD
- 299 de añadir] añadir BCD
- 299 presunción] presumpción C
- 300 en] de B
- 302 ira y fuerza] ira, fuerza B
- 305 que de el] de que el BC
- 312 exequias] exsequias B
- 329 su] la B
- 330 su] la BC
- 341 juntos] juntas C
- 354 cabe que] cabe el que CD
- 359 el convenirnos] en convenirlos C

- 361 dejando a la] dejando la C
- 373 sirviere] quisiere C
- 379 valor] mayor C
- 384 seguirle] seguirme B
- 385 acetado] aceptado BC
- 386 aceta] acepta BC
- 387 embarazarle] embarazarme D
- 414 osar] que osar BCD
- 417 celos] yelos BCD
- 425 Felice, oh tierra] Felice tierra C
- 455 lo] le BD
- 457 depositadas] depositada C
- 458 omit.] podrán estar ocultas y guardadas D
- 467 su secreto] su creto B
- 473 antes es] antes B
- 486 *Música* (*Ah de los incultos riscos!*) omit. D
- 487 *Los dos.* ... *que siendo del mar escollos ...*] omit. D
- 487 escollos] escollo B
- 488 escollos] escollo B
- 489 sois de la tierra obeliscos] omit. B
- 498 sólo] sola D

- 499 sonoro] sonoros B
- 520 añade] añada BD
- 520 ridmo] ritmo D
- 532 repetidos] ropetidos D
- 555 concentros] concentos BCD
- 568 Dad paso a mis suspiros] omit. D
- 586 he] has B; ha CD
- 590 de] desde D
- 595 diciendo como ellas...?] diciendo con ellas...? B; alternando con sus ecos...? D
- 601 omit.] *Reparando en ellas* B
- 611 que] pues B
- 613 omit.] dad paso a mis suspiros BC
- 616 Adónde] Dónde BCD
- 618 sepa él de mi precipicio] sepa él mi precipicio D
- 641 del pavor que les causaste] omit. B
- 644 Ay, que no eso sólo ha sido] Ay, que no so eso ha sido B
- 659 en] a D
- tal] mal B
- 683 trae por] tray y por B; trae y por D
- 730 pavor] temor D
- 731 pasar el] pasar tú el BD

- 747 Cierre la peña llevando] Cierre la puerta llevando B; Cierro la peña llevando D
- 762 seguirles] seguirlos B
- 782 el] quien D
- 821 su] sus BCD
- 830 Extendió] estando C
- 840 varios] otrosD
- 846 rozaron] tocaron D
- 891 En cuanto hallaros] En cuanto a hallaros CD
- 901) Cómo? Como]) Cómo? Porque D
- 913 lo] le D
- 921 gran] real BCD
- 923 Sí. Mitilene . Oye y calla] Sí. Pues oye y calla D
- 927 tuvieras] tuviera BD; tuviese C
- 930 decirlo] deciros D
- 937 falseando] falseada BD
- 941 llanto] labio B
- 958 entregue o muerto] entregue muerto BCD
- 960 tal] igual B
- 962 traes] traeis C
- 970 decirlo] oirlo BCD
- 978 litigio] letigio C

- 1001 *Música*] omit. BD
- 1003 cielos] ay cielos BD
- 1005 *Música y él*] omit. BD
- 1027 Y esto] Esto C
- 1047 digo mal] mal digo D
- 1048 el] al BD
- 1050 triunfo] triunfos BD
- 1050 ofrecella] ofrecerla D
- 1057 naufragios] naufragos C
- 1068 traen] train B
- 1073 uno] una BCD
- 1080 nos volvamos] que nos vamos C
- 1093 competir] compensar BD
- 1100 queden] quedan D
- 1102 hallará] hallarán B
- 1115 ocultalle] ocultarle D
- 1116 dejarle] dejalle D
- 1132 temor] riesgo D
- 1143 a la roca] la roca BCD
- 1145 *Ábrese la gruta*] omit. B
- 1150 trujo] trajo D

- 1181 serlo] selo BD
- 1183 si ya es] si ya no es BCD
- 1205 con que] por que C
- 1206 trujo] trajo D
- 1208 que] pues D
- 1210 guardas] guarda D
- 1211 no sólo tu] no só tu B
- 1218 huésped] guésped B
- 1228 dijera] dijiera B
- 1234 omit.] Pero no sé más de mí BCD
- 1240 que] y que B
- 1242 Enseñome a hablar] Enseñome hablar B
- 1244 experiencias] experiencia D
- 1245 acuerdos] acuerdo D
- 1248 mágicos artes] mágicas artes D
- 1268 Detendrete] Tendrete D
- 1281 de una vez el] de una el BCD
- 1287 desmayado] desmayada D
- 1288 *Llévanla entre los dos]* *Llevándola entre los dos* D
- 1290 omit.] *Forcejeando con ellos* B
- 1293 ¡Padre! ¡Señor!] ¡Padre y señor! B

- 1293 *Éntranse con ella y sale Argante*] *Éntranla* B; *Entrase con ellos* D
- 1299 ajeno dueño] dueño ajeno D
- 1301 seguirle] seguirla BCD
- 1309 pueda] puede D
- 1314 atiende mi voz] atiende a mi voz D
- 1314 omit.] *Megera ¿Qué quieres?* BC; *Dentro Megera canta*) *Qué quieres?* D
- 1315 *Megera*] *Argante* BCD
- 1325 vuelva] vuelta D
- 1325 a mi centro] en su centro BD
- 1326 y enmiende] enmiende BD
- 1329 *Megera cantando*] *Dentro Megera* B
- 1331 omit.] *Suena el terremoto* D
- 1335 si me da licencia el cielo] si me da licencia C
- 1348 omit.] *Megera Dando sin tiempo al tiempo.* BCD
- 1349 omit.] *Música Dando sin tiempo al tiempo.* BCD
- 1352 *Otros. ¡Qué ansia!*] omit. B
- 1361 buscas] buscabas BCD
- 1363 terror] temor D
- 1365 (Llega a arrojarle a sus plantas!)] Llega arrojarle a sus plantas B; (Llega, arrójate a sus plantas! D
- 1369 las manos] los brazos BD

1371 *Terremoto siempre.*] omit. BD

1374 diga] dice BD

1376 omit.] gire a cometas el fuego, BD

1377 omit.] asombre a embates el agua, BD

1378 omit.] brame a ráfagas el viento; BD

1379 omit.] dando sin tiempo al tiempo, BD

1380 omit.] lluvias, rayos, relampagos y truenos. BD

Final: Fin de la primera jornada] omit. BCD

Encabezamiento: Segunda Jornada sigue.] Segunda jornada de Hado y Divisa de Leonido y de Marfisa de Don Po. Calderón de la Barca. B; omit. CD

Encabezamiento: Jornada segunda de hado y divisa de Leonido y Marfisa: de Don Pedro Calderón de la Barca.] Segunda jornada hado y divisa Leonido y Marfisa. B; Segunda jornada. C; Jornada segunda. D

1382 maraña] montaña B

1392 otra asombros] otra a asombros D

1397 encantos] encanto B

1398 montes] monstruos BD

1400 ojección] objeción BD

1418 guardarlas] ganarlas B

1428 el día que, en mi empresa, hallada] el día que mi empresa hallada D

1429 escondido] escondida BCD

1447 favor] valor BD

- 1451 y otra es que] y otra que BCD
- 1455 desotra] desotro D
- 1463 *Una voz*] *Una sola* B
- 1466 monte] golfo BD
- 1472 omit.] por ser más de lo que nace BCD
- 1487 omit.] *Todos. Si yo gobernara el mar*, BD
- 1488 omit.] *si yo tuviera el poder*, BD
- 1489 omit.] *ni le quitara el crecer* BD
- 1490 omit.] *ni le quitara el menguar*. BD
- 1494 omit.] *Sale Argante* BD
- 1506 resguardada] ignorada BD
- 1509 a ver y ser vista] a ver y a ser vista BD
- 1534 rastrearlos, que te] rastrearlos, lo que te BCD
- 1535 mi recelo el que] mi recelo es que BCD
- 1549 que oculta] el que oculta B
- 1552 ahora] agora BD
- 1585 omit.] *Marfisa*. BD
- 1594 *Otra voz.*] *Otra*. B
- 1609 *admiró*] *admitió* BCD
- 1611 *Voz 1ª.*] *Voz*. B; *1.Voz*. D
- 1613 *eligieron*] *eligiera* BD

- 1614 omit.] o ninguno o el mejor, BCD
- 1615 omit.] o la mejor o ninguna. BCD
- 1644 *Escondido.*] *Está escondido Argante.* B; *Entre los bastidores está Argante.* D
- 1651 anda] manda BD
- 1659 Criome] Crieme D
- 1679 un] este BD
- 1698 importa] importan B
- 1699 más que piensas que el] más que piensas el BCD
- 1710 unas, por vuestras; y otras] una por vuestras, y otra B; una, por ser vuestras, y otra D
- 1711 remediarlas] remediallas BC
- 1714 su] sus B
- 1722 otro] otra B
- 1723 que es que mientras el] que es mientras el BD; que es mientras que el C
- 1727 huésped] guésped B
- 1728 puede] pueda B
- 1729 le] lo B
- 1734 pues] que BD
- 1737 esté] está D
- 1751 quién ofende o quién agrada] quién me ofende o quién me agrada C
- 1752 a Arminda] Arminda B
- 1791 pueda] puede D

- 1796 ciegas] ciega B
- 1797 hablas] habla B
- 1802 *Argante.*] *Sale Argante.* B
- 1803 Vuelve a abrir] Vuelve abrir B
- 1804 verás] y verás D
- 1808 omit.] *Vase* BD
- 1812 por descifrarla] podreis decirla BCD
- 1817 arbitrio] árbitro CD
- 1818 sabré] saldré D
- 1819 apelar] a pesar D
- 1853 su] la D
- 1854 Y id con dios] Id con dios C
- 1908 tranzado] trenzado BD
- 1910 borren] barrén D
- 1917 vanguardia] venguardia B
- 1931 ascuas] ascua D
- 1933 Ya es mucha tiranía para] Mucha tiranía es, para D
- 1937 siempre a la] siempre la BCD
- 1941 guarda] guardia B
- 1943 *no*] *nos* BCD
- 1956 *Y así para alistar gente*] *para alistarse la gente* BD

- 1967 fineza] licencia BCD
- 1976 militan] Mitilene D
- 1981 roza] boja BC; moja D
- 1987 sepultó] sepulta BCD
- 1997 pues yo en] pues en C
- 2013 y yo que] y yo a que BD
- 2019-20 que el noble siempre piensa] que el noble piensa siempre D
- 2026 ¿a qué aguarda?] ¿qué aguarda? D
- 2027 *Sale Argante deteniendo a Leonido.*] *Sale.* B; *Sale Argante.* D
- 2029 a que a mí me] a que aquí me B
- 2030 desengañarla] desengañalla C
- 2041 omit.] *Florante* Yo, señora BD
- 2045 respecto] respeto D
- 2047 castigante] castigándote BCD
- 2053 dejando sólo] jurando solas B] durando solas D
- 2055 omit.] diciendo en los ecos D
- 2057 diciendo clarines] sonando clarines D
- 2959 *Todos y música*] *Den. Todos* B; *Tod.* D
- 2065 creerlas] traerlas B
- 2086 Ve, los] Ve y los D
- 2088 Ésa es] Es ésa BCD

- 2091 huésped] guésped B
- 2101 quiero] quiere BD
- 2102 muera] mueras B
- 2115 la] lo B
- 2125 omit.] *Mar.* Adiós. BD
- 2127 ¿Qué miro?] Mas, ¿qué miro? BD
- 2127 ¿Qué veo?] Mas, ¿qué veo? BCD
- 2139 que querer] que a querer C
- 2144 arrastra] arrebatada BD
- 2148 otro] este D
- 2152 dirá] dice D
- 2156 si no en que haga] si no que haga; si no que le haga B;D
- 2157 respecto] respeto D
- 2167 del] de BCD
- 2168 También he dicho] También yo he dicho BD
- 2172 omit.] *Desde los balcones y.... ?....* B
- 2172 pues ya aquí] ya que aquí BD
- 2188 la] esta B
- omit.] Y mostrad en el vencer D
 - omit.] el furor que en los dos arde D
- 2195 *Adolfo.* Como el que va a obedecer,] omit.BD

- 2196 no es bien que en serviros tarde.] omit. BD
- 2200 la campaña os lo dirá] la campaña lo dirá B
- 2201 *Vanse y salen soldados con Merlín.] Vanse y sale el soldado y Merlín. B; Vanse los dos y salen soldados con Merlín. D*
- 2205 traerá] trairá BC
- 2221 a asegurar] asegurar C
- 2225 omit.] su espíritu ambulatorio, BD
- 2233 faldriquera] faltriquera BC; fraldiquera D
- 2234 Estás] Estáis D
- 2238 trae] tray B
- 2251 oílo] oírlo D
- 2252 vello] verlo D
- 2253 sabello] saberlo BD
- 2254 decillo] decirlo D
- 2266 trae] tray B
- 2269 vencer] venciendo D
- 2280 bien es que al reparo acuda.] omit. B
- 2281 Aquí os quedad. (Nueva duda] omit. B
- 2282 ha engendrado mi temor.] omit. B
- 2286 *Soldado 1º.] Sale el Sol. 1º; Soldado B;D*
- 2287 Oíd aparte ese] Oíd aparte. A ese BD

2295 quién] quién es BCD

2301 *Cajas, trompetas y sale Alfreda*] *Tocan cajas y sale Alfreda* D

2303 habido] sido B

2304 ahora] agora BD

2309 y de un bordo y otro, al puerto] omit. B; y de un borde y otro al puerto D

2310 de] del D

2318 bronce] clarín D

2339 en] con B

2342 a] o D

2345 tengo] tenga B

2354 plaza, excusado querría,] plaza, excusarlo quería, B; plaza, excusarlo querría, D

2358 con] sin BD

2364 que la que os dio aquesa muestra] omit. B

2365 será la frisona vuestra] omit. B

2366 mas no la frisona mía] omit. B; mas no la frisonomía C

2380 *Cajas.*] omit. B; *Tocan cajas.* D

2382 *Unos.*] *den. Unos* BD

2382 *Otros*] *A lo lejos otros* BD

2382 ¡A tierra, a tierra!] ¡ Tierra, tierra! BD

2383 Iza] Larga BD

2384 cafaldete] chafaldete BC; chafalde D

- 2389 en] a B
- 2391 surcar] sulcar BD
- 2393 ancla] áncora BD
- 2395 *Salen*] *Salen todos* BD
- 2397 nupcial] numpcial BC
- 2399 al Nido] a Egnido BCD
- 2411 haced] hace B
- 2412 vaya] vayan B
- 2419 agüero] seguro D
- 2424 de que, de horrores] de que horrores B
- 2430 el] al B
- 2432 y eso] eso C
- 2436 sin] si no D
- 2439 recorramos] recoramos B
- 2450 Bien claro ha dado la respuesta] Bien claro el monte ha dado la respuesta BD
- 2457 todo] todos B
- 2464 unos y otros] uno y otro BD
- 2473 un pobre] a un pobre BD
- 2475 diferente] diverso D
- 2479 soy yo que vengo] soy yo y que vengo BD
- 2485 traerle] traelle B

- 2491 a aquesta] aquesta; a que esta B;D
- 2497 Salabria] Calabria BC; Tinacria D
- 2501 otra es que corra la fama] otra es corra la fortuna B
- 2502 de que de temor] el que de temor B
- 2514 le] la BD
- 2536 *Escóndense y sale el 1º Soldado y Merlin.] Escóndense y sale Merlin y el soldado. B;*
Escóndense y salen Merlin y el Soldado. D
- 2538 ser amigo] ser mi amigo D
- 2543 ya] yo C
- 2538 ser amigo] ser mi amigo B
- 2552 si] o si D
- 2568 Cajas] omit. BD
- 2584 esconda] escondo D
- 2593 veo] miro D
- 2597 caerse] caérseles D
- 2603 tú en no vengarte] tú no vengarte B
- 2610 que] de D
- 2611 *Saca la espada.] omit. BD*
- 2613 *Sale un sargento y soldados y luego Adolfo.] Sale un sargento y soldados. D*
- 2619 tras otro] tras esotro BD
- 2623 Llevadle] Llevalde B

- 2637 contra vos ese] contra vos a ese BCD
- 2642 ¿no eres] ¿eres B
- 2645 ya preso, ya libre] ya preso y ya libre BC
- 2646 trae] tray BC
- 2647 omit.] *Leonido*. Él, sin duda se declara. BCD
- 2648 le] lo BD
- 2655 la] le B
- 2659 omit.] dije BCD
- 2686 agradecedle] agradecelde B
- 2705 *Vanse y tocan cajas y trompetas*] *Vase. Cajas. B; Vase Adolfo y los soldados. Tocaban cajas.*
D
- 2705 solos] solo B
- 2709 otra vez] Merlín D
- 2711 Viva Arminda] Arminda viva C
- 2731 que el volcán ha reventado] qué volcán ha reventado C
- 2732 que con] con que D
- 2736 inundan y el aire encienden] inunda y el aire enciende B
- 2739 *Mitilene.*] *den. Mitilene.* BD
- 2742 *Arminda.*] *den. Arminda.* BD
- 2745 *Pasando de una parte a otra todos*] omit. BD
- 2745 del cielo] de Dios D

2746 sin duda es] sin duda D

2753 accidente] acidente B

2768 *Adolfo*] *Adolfo y Florante* BD

2774 *Siempre pasando de una parte a otra*] omit. BD

2775 fuese] fuera BD

2776 dichoso] felice BD

2785 *Adolfo*] *Leonido* D

2786 Y infelice] infelice BD

2787 Y felice y infelice] Y felice y o infelice B; Y felice e infelice D

Encabezamiento: Jornada tercera de hado y divisa de Leonido y de Marfisa.] Tercera Jornada de
hado y divisa Leonido y Marfisa. B; Jornada tercera. CD

2793 V.md.] usté B; usted CD

2798 aparatos] aparato D

2806 armada, a su selva] Arminda a la selva D

2810 no solamente] impensamente D

2812 ella] ellas B

2817 reparaban] repartían D

2829 entrambas] entre entrambas B

2847 toda] todo D

2851 pregunté] pregunto D

2867 *De los palacios de Venus, Casimiro, invicto César, a las campañas de Marte en hora
dichosa venga.*] *De los palacios de Venus* BD

- 2884 deme]me dé C
- 2896 pudo] puedo D
- 2932 la] le B
- 2940 encargas] encargáis BD
- 2944 norabuena] enhorabuena D
- 2952 armada] arma B
- 2953 ya] omit. D
- 2958 que mira a la conveniencia] omit. B
- 2970 distancias] distancia B
- 2978 aceta] acepta B
- 2979 omit.] y D
- 2992 y al salir hallando senda] y al salir no hallando senda B
- 2998 Poco la debí a mi estrella] Poco le debí a mi pena BD
- 3013 esperanzas] esperanza B
- 3015 ¡ay de mí!] ¡ay dolor! BD
- 3031 ni en cuanto discurre y habla] ni en cuanto discurre ni habla BD
- 3033 déjale] dejadle CD
- 3034 pues] más BCD
- 3040 la] le B
- 3044 omit.] *Vanse todas las damas y queda Alfreda con Arminda* D
- 3053 logra esa] lograr la D

- 3063 la] le CD
- 3064 mesma] misma B
- 3069 más que] más de D
- 3071 a] y BCD
- 3072 pasa, de ira a rabia, impaciencia,] pasa a ira, a rabia, a impaciencia, BCD
- 3081 presunción] presumpción C
- 3082 rencorosa] rencoriosa D
- 3095 estirpe] sangre D
- 3109 del] el BCD
- 3111 con] sin C
- 3112 sin] con C
- 3118 hasta ahora] a esta hora BD
- 3125 entrado] entrados C
- 3131 martas] murtas BCD
- 3145 acobarda] acobardó BD
- 3146 no hube menester tenerla] no hube menester licencia B
- 3147 porque para arder por vos] omit. B
- 3148 yo me tomé la licencia] omit. B
- 3150 con nueva] con una nueva BCD
- 3157 Mi padre] Mis padres BD
- 3181 pronto] prompto C

- 3181 acetarla] aceptarla BC
- 3186 Sí, que sé por cosa cierta] Por que sé por cosa cierta B; Es que sé por cosa cierta D
- 3192 aquí] a ti BD
- 3200 una] uno BD
- 3216 su ceño] sus ceños BD
- 3221 destruya] destruyan BD
- 3222 mi lengua] a mi lengua B
- 3228 de] en D
- 3231 que no haya en busca suya] que no haya hecho en busca suya BCD
- 3249 con] en D
- 3260 de ir uno a lid y otro a fiesta] de ir uno a lid, otro a fiesta BD
- 3283 mantener la] mantenerle D
- 3287 digan] diga C
- 3288 porque no quiero que entiendas] porque no entiendo que entienda B; por que no quiero que entienda C; porque no quiero que entiendan D
- 3290 ni el de Rusia ni Suevia] ni el de Rusia ni el de Suevia D
- 3295 que no lo penséis despacio] sin que lo penséis muy bien D
- 3296 pues ahora basta que sepa] pues hasta ora basta que sepa B; pues basta ahora que sepa D
- 3301 de que decir] de que el decir D
- 3307 retirada] retirado B
- 3312 de Alemania, yo respondí] de Alemania respondí BCD

- 3322 *Leonido*. No.] omit. C
- 3337 ¡Ay! De mí, Polidoro, inferirás] De ahí Polidoro, inferirás BD
- 3341 hablando] hablado C
- 3341 efecto] efeto D
- 3353 a] y D
- 3355 y] si BD
- 3370 el medio que dar me atrevo] el medio que a dar me atrevo BD
- 3379 acetar] aceptar BC
- 3387 hayamos] habemos B
- 3389 que pues] pues que BC
- 3400 el] omit. D
- 3403 victoria] vitoria BCD
- 3411 entre este] en este BD
- 3414 el] al BCD
- 3415 pudo] puedo B
- 3416 más que el que] más de que D
- 3419 más] demás BD
- 3441 *El soldado huyendo de Merlín*] *Salen Merlín y el soldado* BD
- 3441 ya] yo B
- 3459 nos] me B
- 3487 acetalle] aceptarle; acetarle B;D

- 3493 omit.] que tan de paso y en traje BCD
- 3497 ojebción] objeción BCD
- 3513 *combates*] *cambiantes* BCD
- 3538 *hermosa y divina,*] omit. BD
- 3539 *deidad de los montes,*] omit. BD
- 3540 *bellísima Arminda,*] omit. BD
- 3541 *al arco de paz.*] omit. BD
- 3542 será] es D
- 3543 orden] borden B
- 3546 lisonjas] lisonja D
- 3550 Florada] Flérída BCD
- 3559 en] que en BD
- 3578 gūelgo] huelgo CD
- 3586 y] ni BCD
- 3590 con que de uno y otro tiempo] con que de uno y otro a un tiempo BD; con que el uno y otro a un tiempo C
- 3599 líneas] lígneas B
- 3605 nunca infausta] infausta nunca D
- 3609 fue del] fue el del D
- 3613 hurtó] visto C
- 3613 un sol el rayo] el sol un rayo BC

- 3614 un sol al incendio] el sol a un incendio C
- 3615 al] en D
- 3618 es cierto] a un tiempo C
- 3631 que tanto] que en tanto BD
- 3638 y] o D
- 3653 todo el buen] todo buen BCD
- 3656 de su ofensa toque, toque] de su ofensa toca, toque BD
- 3657 medio] medios BD
- 3658 viene] vienen B
- 3659 al] a D
- 3663 obra]habrá BD
- 3670 que no fue cuerda] que no fue no cuerda C
- 3675 dictádome a mí este empeño!] omit. BD
- 3676 ¡Que hubiese mi poca dicha] omit. BD
- 3680 si ya] y así B
- 3681 omit.] la D
- 3689 roba] robó BD
- 3698 guésped] huésped CD
- 3703 aceto] acepto BC
- 3707 no] no os D
- 3709 asunto] asumpto BC

- 3714 cuyas] señas; mudas B;D
- 3720 en] de D
- 3729 os concedo] concedo B
- 3734 juez] el juez B
- 3747 ni a Arminda libra el fuego] ni Arminda librara al fuego BD; ni a Arminda librara el fuego C
- 3755 todo es buscar consuelos] todo esto es buscar consuelos BD
- 3757 precio] premio BD
- 3758 del que] que el que D
- 3759 le dé su] le dé a su BD
- 3769 a] y D
- 3775 Así] Oh, si BD
- 3783 ésta] esto C
- 3784 respuesta] cartel D
- 3785 acetar] aceptar BC
- 3803 aquí] a mí BD
- 3826 trofeo] trofea C
- 3829 que restaura el honor nuestro!] omit. B; heroico vengador nuestro!D
- 3838 marfil] más fácil BC
- 3842 sabemos] lo sabe; se sabe BD;C
- 3847 al] el B
- 3851 que fui yo, dirélo, mesmo] que fui yo diré yo mesmo BD; diré yo que fui yo mesmo C

- 3857 país a] para D
- 3859 yo en sabiendo] yo sabiendo D
- 3864 ahora] agora B
- 3867 que restaura el honor nuestro!] omit. B; heroico vengador nuestro!D
- 3870 *cuantos]* *todos* BC
- 3875 repita] repito D
- 3880 voces] bronces BD
- 3883 *da al aura el sutil]* *el aura sutil* B; *da al aura sutil* CD
- 3884 *el ala la pluma]* *el ala a la pluma* B
- 3893 *traidor y ardid]* *traidor ardid* BCD
- 3899 *en su loor]* *su loor* B; *su honor* D
- 3900 *ni el ala la pluma]* *ni al ala la pluma* BC
- 3901 *ni al bronce al clarín]* omit. B; *ni al bronce el clarín* C; *ni el bronce el clarín* D
- 3906 le esconde el miedo] el miedo le esconde D
- 3908 espera] espero C
- 3909 *uno en otro]* *uno y otro* B
- 3917 *al que triunfe gentil]* *al que triunfe feliz* B; *al triunfo feliz* D
- 3918 *del ala la pluma]* *de la ala* B
- 3919 *y del bronce el clarín]* omit. B; *la voz del clarín* D
- 3923 *palabra y]* *palabra da y* BCD
- 3925 *el que]* *quien ha* D

- 3927 *retado*] *rectado* B
- 3930 *supersticioso*] *superticioso* B
- 3932 *lauros a quien den*] *a quien dé la Fama* B; *la gloria a quien dé* D
- 3934 *del ala la pluma*] *del ala* B
- 3935 *y del bronce el clarín*] omit. B; *del bronce el clarín* D
- 3952 *halló*] *habló* B
- 3954 *pues*] *que*C
- 3966 *y dulce*] *dulce* B
- 3977 *su*] *la* BD
- 3977 *Dentro a una parte Florante y Polidoro a otra*] *Den Flo., a otra pte Pol.* B; *Dent. Flor. Dent. Pol.* D
- 3985 *pues*] *que* BD
- 3990 *maleza*] *meleza* B
- 3990 *Escóndese y salen Polidoro y Merlin*] *Salen los dos* B; omit. D
- 3992 *güelgo*] *huelgo* CD
- 4000 *tray*] *trae* D
- 4012 *Grande*] *Gran* B
- 4024 *Salen Florante y otros de bandoleros*] *Sale Florante y soldados* D
- 4038 *Pero no digáis nada*] *Pero no me digáis nada* BD; *pero no no digáis nada* C
- 4042 *me envían en paz*] *en paz me envían* D
- 4074 *la gruta el primero*] *la gruta primero* B

- 4090 *Tiros dentro y voces*] omit. B ; *Disparan dentro* D
- 4090 aleve] traidor D
- 4090 Por infeliz] Ay infeliz BCD
- 4095 pavor] vapor BD
- 4096 orbe] aire D
- 4097 raridad] rariidad B
- 4107 es y ha sido será, huir] es y ha sido huir B; es sólo y ha sido huir D
- 4109 como mi amo] como a mi amo BCD
- 4111 oí] vi C
- 4125 del] en el C
- 4140 acetando] aceptando BD
- 4151 paso entre paso he de huir] paso entre paso me he de huir C
- 4153 balandrón] baladrón AD
- 4157 al] el BD
- 4171 *reta*] *recta* B
- 4172 jactancia] jatancia B
- 4179 comprenderme] emprenderme B; comprehenderme D
- 4181 trujo] trajo D
- 4196 Egnido y Pafo] Pafo y Egnido BD
- 4200 del] de la B
- 4201 al reír] a reír C

- 4209 a] omit. D
- 4215 trujo] trajo D
- 4216 trujeron] crujieron B; trajeron D
- 4226 punto] caso D
- 4235 de su loor] en su loor BCD
- 4236 al ala] el ala B
- 4244 recibir] revivir D
- 4259 *Salen por un lado Arminda y por otro Mitilene]* *Sale Arminda al paño B; Sale Arminda D*
- 4263 aunque hablar] aunque a hablar BD
- 4267 omit.] *Mitilene.* ...el paso suspendo BD
- 4269 respeto] respecto BCD
- 4276 pudiese] pudiera BD
- 4279 finos] justos D
- 4302 no] me BCD
- 4310 hagan] digan C
- 4314 Deseo de saber] Deseo saber B
- 4318 - ya que he de decirlo, sea] omit. BD
- 4319 con todo su fundamento -,] omit. BD
- 4320 trance] lance D
- 4327 guésped] huésped CD
- 4334 declaró] declara D

- 4341 que restaura el honor nuestro!] omit. B; heroico vengador nuestro D
- 4345 no] lo D
- 4349 Adolfo] Astolfo C
- 4355 *Salen Florante y Adolfo*] *Sale Adolfo* D
- 4356 Esto] Esta B
- 4363 trae] tray C
- 4364 dióle el parte, y trae las nuevas] dióle el parte, y tray las nuevas B; dióle el pliego y trae las nuevas D
- 4368 rival] lidiar D
- 4375 terreno] terrero BD
- 4377 del pueblo] el primero D
- 4381 es tener yo sentimiento] es la envidia que yo tengo BD
- 4398 Arminda] Armada BCD
- 4400 quisiera] quisiese BD
- 4412 Y aunque pudieran] Y aunque pudiera BD; Aunque pudieran C
- 4416 de retado] derrotado C
- 4425 remite] remate B
- 4441 en] con BD
- 4450 Lo que os toca es registrar] Lo que os toca registrar C
- 4456 advertido] informado D
- 4463 señor, ya os obedezco] señor que ya os obedezco BD

- 4469 el] al B
- 4470 la plaza] su plaza CD
- 4479 mi] ni BD
- 4485 regatear a el saberlo] regatearé el saberlo BC; recatearé el saberlo D
- 4486 y si es malo] si es malo BD
- 4498 trompetas] las trompas BCD
- 4501 acetado] aceptado B
- 4507 *Vase. Salen Merlín y el soldado]* *Vase y salen el soldado y Merlín]* BD
- 4514 mismo] mesmo B
- 4515 que juzgan ha muerto] que juzgaban muerto BD
- 4522 no se ahogando] y no se ahogó BD
- 4534 *Sale Argante de gala]* *Sale Argante* BD
- 4537 respetos] respectos B
- 4540 lo que yo sé les pregunto] lo que ya sé les pregunta D
- 4541 encubrirme] ignorarlo D
- 4562 diga] digais C
- 4571 llegue] llegó D
- 4572 a mi estudio] mi estudio BCD
- 4580 en] omit. D
- 4581 puedo hacer] puede hacer D
- 4587 *Ha de andar por el tablado]* omit. BD

- 4601 que restaura el honor nuestro!] omit. B; heroico vengador nuestro! D
- 4610 trujo] trajo D
- 4620 y] o C
- 4624 puedan los dos embestirse] puedan embestirse BCD
- 4630 *Cajas y pelean con lanzas.*] *Tornean.* B; *Tocan cajas y pelean los dos.*D
- 4635 calemos] quitemos BD
- 4640 omit.] Abrázanse B
- 4641 *Luchan.*] *Pelean.* B; *luchan los dos.* D
- 4653 explícito] plícito C; implícito D
- 4663 le] la BCD
- 4664 yo] y B
- 4668 esto] lo D
- 4670 *Salen Arminda, Mitilene y damas.*] Sale. B; Sale Arminda, Mitilene y damas. D
- 4679 por injurias] por si injurias BD
- 4687 a hallarlas] hallarlas B
- 4689 distantes] distintos B
- 4704 inocencia] ignocencia C
- 4705 esos] los D
- 4712 entregase] entregue C
- 4736 estreña] estrecha BD; estraña C
- 4737 me halló el duque] me halló el duque, pues no tengo BCD

4747 a la otra] la otra C

4766 la] su D

4769 faltaría] faltara BD

4771 antes viendo] anteviendo BD

4773 soprieto] aprieto BD

4792 o es sueño] o sueño BD

4825 Sólo] Sola D

4833 dé] den BD

Final: FIN DE LA TERCERA JORNADA] FIN DE LA COMEDIA B; omit. C; FIN D

Apéndice de acotaciones.

A continuación aparece un apéndice con las más importantes acotaciones de la comedia que, dependiendo del testimonio, son reflejadas a veces como mera acotación; o como una “relación” de los acontecimientos que estaban ocurriendo en escena en ciertos momentos específicos; o se omiten simplemente.

Núm. de verso	Descripción (A, C)	Acotación (B, D)
1	Mientras cantó la Música estas últimas coplas, los orbes en que estribaban los reyes se fueron subiendo hasta cubrirse con la techumbre, mantenidos en unas abujas o pirámides (figuras propias que dedicó la Antigüedad a los varones insignes) rematando en sus pedestales, en cuyas frentes se miraban diversos trofeos; quedó el teatro con variedad tan sumptuosa de admirable vista, y bien contra la atención que le deseaba firme se fue desvaneciendo con mucha brevedad toda aquella Máquina. Acabó la Loa, y para empezar la comedia se transmutó todo el teatro,	Transmútase el teatro de la loa en una selva y suenan dentro cajas y clarines y voces y aparece en lo alto de un peñasco Leonido de a caballo armado con un escudo, pintado en él un león y unas letras. (B); Transmútase el Teatro en una selva, suenan caja y clarín y aparece en lo alto de un risco Leonido a caballo, armado con un escudo, pintado en él un león, y Arminda. (D).

	que antes era Salón Real, en un bosque a trechos frondoso y obscuro y a trechos claro imitando la naturaleza; había aparte señas de margen de mar entretejidas a la esmeralda del bosque, vagas perlas que declaraban haber dentro raudales. Estaban en este teatro ejecutadas todas las calidades de un bosque ya en lo desigual de los horizontes ya en lo yerto de algunos troncos, ya en lo verde de las espesuras. A un lado había un peñasco, no fingido en los bastidores sino sacado al teatro, cuyo artificio dispuso que se le mirara como muy altiva eminencia, y después de haber sonado dentro rumor de trompetas, voces y cajas, se apareció en él Leonido armado de todas armas, a caballo, cuyos movimientos se ejecutaron con tal primor que la atención engañada estaba temiéndole el despeño, según lo desbocado del bruto y lo fragoso del terreno en que se mantenía, y no en balde pues, diciendo dentro...	
5	Se vio despeñar con tan propio precipicio que se volvió en lástima la admiración, cayendo arrojado del caballo, y él, libre del peso que le oprimía, solicitó buscar la libertad por las intrincadas breñas.	(Omitido)
11	Cae al tablado y el caballo desaparece por otra parte.	Cae al tablado y el caballo desaparece por otra parte. (B); Cae al tablado Leonido y desaparece el caballo. (D)

85	Vanse los dos. Suenan voces y salen Arminda, Flavio, Soldados. A; Vanse los dos y suenan las voces y salen Arminda, Flavio y Soldados. C	Vanse los dos. Suenan voces y salen Arminda, Fla. Soldados.(B); Vanse Leonido y Polidoro y salen Arminda y Flavio Viejo y Soldados. (D)
109	Sale Florante con Merlín vestido de librea, de máscara.	Sale Florante con Merlín vestido de librea, de máscara.(B); Sale Florante con Merlín vestido de máscara. (D)
405	Entrándose cada uno por su parte se mudó el teatro de bosque en uno que representaba firmes peñascos fundados sobre las inconstancias de las olas del mar a quien oprimían y ellas, ofendidas del grave peso, conjuraban sus espumas azotando los hombros de las peñas con la impetuosa furia de sus raudales. En el foro había una gruta que se abrió a su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitación de los propios peñascos y encima una natural rotura cuya horrorosa boca suponía la profunda concavidad a que daba paso, siendo capaz de que cupiesen por ella unas armas. A un lado del foro estaba un peñasco que se descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar; que se miraba cerca un arroyo de tan extraño artificio que nunca podía asegurarse mejor el engaño de que lo era que cuando con más atención se mirase el	Transmútase el teatro de la selva en el de marina y será su escena toda de peñascos ásperos y lóbregos y incultos fundados sobre ondas que finjan lo más que puedan ser escollos del mar,- de una de sus cumbres se ha de desatar una ría y atraviase el tablado y bajar por ella un barco con Leonido y Polidoro y en llegando a saltar en tierra desaparece el barco como llevado de la corriente.

	movimiento de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacía en las peñas, eran cuatro prodigios que cada uno de por sí bastaba para embelesar la atención y haciendo unidos el horror [y] armonía, no se sabía a cuál atender más. Fue tan sin exageración el engaño más disculpado que hasta hoy ha padecido la vista. Por esta garganta de río pasaba un barco en que venían Leonido y Polidoro proejando contra el raudal, que navegaban con los remos que apartaban las ondas levantando con sus alternados impulsos las espumas que salpicaban sus congojas.	
425	Saltaron en tierra y el barco se fue llevado de la corriente que le violentaba hacia el lado que representaba el mar, cubriéndose entre olas y peñascos.	(Omitidos)
465	Polidoro fue quitando las armas a Leonido y las piezas que le iba desenlazando las arrojaba por la boca de la sima, haciendo dentro rumor de la profundidad en que paraban.	En el fin de este teatro ha de haber una gruta cuya puerta pintada de peñascos pueda a su tiempo abrirse en dos bastidores y sobre ellos, fingida, la natural de una como como rotura de la misma peña por donde caigan las armas dentro de la cueva. (B) ; En el foro deste

558	Entráronse los dos y al ruido de voces y a la armonía de los instrumentos y músicas abrió Marfisa la puerta de la gruta que disfrazaban peñascos, y como los imitó el arte con tanta propiedad pareció haber rasgado sus senos la montaña; descubrióse lo interior de lo funesto de la cueva en cuyo desaliño se fundaba el primor de la mutación por atender a la propiedad del sitio que representaba; descubriéronse las armas al mismo lado que correspondía al hueco por donde antes las arrojaron y salió Marfisa vestida de pieles.	Teatro ha de haber una gruta cuya puerta pintada de peñascos, pueda a su tiempo abrirse en dos bastidores, y sobre ellos, fingida, la natural de una como rotura de la misma peña, por donde caigan las armas dentro de la cueva. (D)
596	Sale tropezando en las armas.	Entreabre la puerta Marfisa dejándose ver como embelesada repitiendo la música que se oye a lo lejos y vense en la cueva las armas.(B); Entreabriéndose la puerta de la cueva sale a ella Marfisa vestida de pieles, como absorta, repitiendo los versos que la Música canta a lo lejos y vense en la cueva las armas.(D)
754	Llevándose como por fuerza a Marfisa, cierra la gruta y salen cantando y Mitilene y damas y villanos	Ahora sale vestida de pieles tropezando en las armas.(B); Va a salir y tropieza en las armas. (D) Llevándose como por fuerza a Marfisa, cierra la gruta y salen cantando y Mitilene y damas y villanos. (B);Llevándose como por fuerza a

		Marfisa, cierra Argante la gruta y salen cantando Mitilene, damas y pastores.(D)
1315	Con esta exclamación de Argante se apareció Megera sentada en una sierpe y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro y a veces se recogía embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.	(Omitido)
1351	Habiendo cantado Megera estos versos se obscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de truenos que se le siguió imitados tan al natural que parecía se desplomaba no sólo aquella Material Arquitectura, sino toda la Máquina Celeste. Vieron todos los desórdenes de los elementos y todas las cóleras de los terremotos, ayudadas con la asistencia de Megera que rodeaba el Teatro con lo espantoso de su sierpe, saliendo todos despavoridos y asombrados.	Empieza el terremoto y salen todos despavoridos. Todos saliendo por unas partes corriendo y entrándose por otras. (B); Suena el terremoto y atraviesan el tablado asombrados todos.(D)
1358	Salen Leonido, Polidoro y Marfisa.	Salen Leonido, Polidoro con Marfisa.(B); Salen Leonido y Polidoro con Marfisa.(D)

1368	A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas dieron un vuelo cruzando todo el Teatro tan rápido que se juzgó ser relámpago de la tempestad que corría, pues no hubo quien percibiera instante entre el arrebatarse y desaparecerse.	Baja Megera, arrebatata a Marfisa y desaparece con ella. (B); Baja Megera y arrebatando a Marfisa, vuelan. (D)
1381	Juntándose a esta velocidad el horror de la tempestad que continuaba, la confusión de las voces que la seguía y la armonía de músicas e instrumentos que no cesaba, se dio fin a la primera jornada con la mayor variedad y extrañeza que hasta hoy se ha visto.	Con esta repetición de voces y música y terremoto acaba la primera jornada recobrándose el teatro en su primera transmutación del mar de los escollos. (B); Vase y múdese el teatro en el del mar. (D)
1381	Acabado el entremés se dio principio a la segunda jornada, transmutándose el Teatro en dos clases de bastidores pues el primero, segundo y tercer término era de bosque y los otros hasta donde se fingía el foro para aquella escena era de peñascos que juntos con el boscaje que les antecedió compusieron de dos desigualdades una unión apacible y salieron Leonido y Polidoro.	Omitido (B); Salen Leonido y Polidoro. (D)
1455	Llegaron Leonido y Polidoro a desencajar el robusto quicio de las peñas de la gruta y	Abren entre los dos el peñasco y vese dentro un gabinete de cristales y en un estrado

consiguiéndolo a su impulso se descubrió una maravilla qu no sólo pudo sere afrenta de cuantas ficciones hasta hoy ha imitado la habilidad del arte si no envidia de los más sumptuosos y verdaderos edificios que ha fabricado el arquitectura. Era un gabinete real compuesto todo de arcos de oro y blanco, todos sus frisos , pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores que así por la materia de que se componían como por la cantidad de luces que tenían a sus respaldos imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubíes, amatistas y turquesas, que pareció habían las dos Indias enviado a porfia sus tesoros, desangrando sus brillantes venas y poniéndolas en aquel retrete. Era el tamaño de las piedras grande, pero al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte que parecía estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo una labor igual todas ellas, de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor. No puede la Retórica hallar entre la variedad de sus tropos, frases que imiten la menor parte del lucimiento que allí hubo, y así culpe a su exceso el dejar sin exageración sus primores. Dilataba lo interior del gabinete una perspectiva en que estaban todos los adornos competentes a tan majestuoso sitio, y aunque imitadas todas las alhajas con el primor del arte, nada brillaba más	Marfisa, vestida de gala con 4 damas como en acción de que la están tocando y mientras cantan sale Argante y hincada la rodilla la habla como en secreto; y Leonido y Polidoro, suspensos fuera de los bastidores.

	que la luciente arquitectura de los arcos. En medio estaba un estrado donde se veía Marfisa vestida ricamente, cercada de damas que la estaban tocando, y el adorno de las figuras que asistían acabó de poner la mutación inimitable. Salió Argante y la habló hincada la rodilla mientras la música alternaba la suavidad de la letra y Leonido y Polidoro se apartaron fuera de los bastidores del gabinete, justamente asombrados del prodigio de hallar todo el exceso de la luz donde buscaban el horror de una gruta.	
1791	Fuese Arminda, y se cerró el gabinete quedando el Teatro como antes y todos absortos y sentidos de que se les arrebataste tan apacible objeto.	Vase cerrando el monte y desapareciendo el gabinete.
1808	Forcejó Leonido otra vez con el peñasco que descubrió antes el gabinete y en su lugar se miró un palacio adornado de pilastras y artesones ostentando un salón regio de sumptuosísima arquitectura ayudada de molduras y adornos tan ricos que hizo olvidar los primores el antecedente, y habiendo sido tal, es bastante encarecimiento de esta mutación. En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones de suerte que atendió tanto el artificio en ellos como en lo interior del salón en el cual se miró Arminda en un sitial cercada de damas y Aurelio sentado en una silla.	Vuelve a abrirse el monte y vese la fachada de un palacio sumptuoso con cuatro balcones en que han de estar cuatro damas y en medio Arminda escribiendo y Aurelio a un lado sentado en un taburete y Alfreda y damas alrededor de ellas. (B); Vuelve a abrirse el monte y vese la fachada de un palacio sumptuoso con cuatro balcones en que han de estar cuatro damas y en medio Arminda escribiendo y Aurelio a un lado sentado en un taburete. (D)

2062	Con esta representación y música desapareció el palacio con la propia brevedad que el gabinete y quedó el foro de los peñascos como antes.	Con esta repetición se deshace el palacio en aire, cerrándose el peñasco. (B); Con esta repetición se deshace el palacio en el aire y se cierra el peñasco. (D)
2162	Repitiendo la música, las trompetas y las cajas se entraron y volvió a descubrirse el palacio en la misma forma y asistido de las propias figuras de antes.	Con esta repn. vuelve a verse el mismo palacio con las mismas personas en la acción que estaban cuando desapareció. (B); Con esta repetición vuelve a verse el mismo palacio con las mismas personas en la misma acción que estaban cuando desapareció.(D)
2385	Con la confusión de instrumentos militares y de náuticas faenas a una y a otra parte se transmutó el Teatro en un bosque enmarañado sin que lo confuso le quitase nada de lo hermoso. En el foro estaba el Monte Etna elevado en la mayor altura que dispensaba el sitio y lo que le faltaba se suplía con el artificio, cuya robusta falda iba creciendo en desiguales tránsitos formados de peñascos a quien acechaban con susto algunas ramas que no querían crecer hasta su punta, temerosas de ver en su eminencia el denso humo que vomitaba, exhalando a ratos chispas de fuego, indicios del volcán que hospedaba dentro. Estaba el monte obstando la majestad de su	Transmútase el palacio en el teatro de la primera selva con esta diferencia que su foso ha de ser un monte ceniciento lo más eminente que se pueda cuya cumbre ha de estar a ratos exhalando humo y fuego y salen a tierra Mitilene y damas, todas con plumas y espadines, y Aurelio y soldados habiendo hecho faenas de marina. (B); Transmútase el palacio en el teatro de la primera selva con esta diferencia que su foso ha de ser un monte ceniciento lo más eminente que se pueda cuya cumbre ha de estar a ratos exhalando humo y fuego y salen a tierra Mitilene y damas, todas con plumas y espadines, y Aurelio y soldados habiendo hecho primero faenas de

	elevación a quien le formaba dosel el humo que exhalaba, siendo una de las singulares obras que se ha visto, y después de las voces salieron a tierra Mitilene, damas y soldados.	marinería.(D)
2459	Cajas y trompetas y se entran todos y sale Leonido y Polidoro en trajes de humildes soldados.	Cajas y éntanse y salen Leonido y Polidoro en trajes humildes soldados. (B);Cajas y trompetas y entrándose todos,salen Leonido y Polidoro en trajes de humildes soldados.(D)
2722	Entrándose unos y otros, en esta confusión se descubrió encima del monte Megera en una tan horrorosa hidra que con razón se le juzgaba madre del volcán a que imitaba al Etna, y dando diferentes tornos con extraño artificio por él, después de haber dicho estos versos:	Vanse los 3 y dice la Megera dentro. (B); Dentro Megera. (D)
2729	Reventó el volcán con estruendo tan terrible que la admiración que le atendía perdonara tanto primor a lo fingido por no verse con tanto susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componía y con ira impetuosa las arrojó por el Teatro dejando descubiertas sus ardientes entrañas llenas de fuego natural y aunque la máquina de el monte se deshizo, no se deshizo ni el susto ni la admiración porque quedaron sus quebrados senos arrojando llamas y las piedras que se repartían por el Teatro estaban tan encendidas que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fue un	(Omitido)

	pensamiento admirablemente ejecutado porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte, junto en un instante fue un todo de maravillas que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración.	
2781	Sale Leonido con Arminda en los brazos y cae desmayado Leonido.	Sale Leonido con Arminda en los brazos y él queda desmayado. (B); Sale Leonido con Arminda en los brazos. (D)
2789	Con el asombro que trujo el volcán, y el incendio que causó en las tiendas de Arminda, y el socorro de Leonido, se acabó la segunda jornada igualmente a la primera.	(Omitido)
2789	Hízose el sainete y por no pasar tan luego desde los horrores del Etna a las delicias con que aguardaba el jardín, empezó la tercera jornada con el Teatro de bosque. Tocarón chirimías y atabalillos y salió Merlín y el soldado; cantando, la música.	Omitido (B); Corriéndose la mutación del palacio, suenan chirimías y música, y salen Merlín y el soldado. (D)
2867	Entráronse los dos y se mudó el Teatro representando todo desde su primero hasta su último término un jardín donde parece que ensayó la naturaleza todos sus primores sin que en ellos tuviese mérito el arte. Los primeros bastidores eran, fingiendo la	El jardín, y éntanse y salen Arminda con sus damas y Florante y Adolfo y Casimiro y acompañamiento. (B); Éntanse y mudándose el Teatro en el de un vistoso jardín, salen Arminda y sus damas, Casimiro, Adolfo, Florante, Merlín, el soldado y

entrada, dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia; había abajo balaustres que guarnecíán las entrecalles y encima balcones volados llenos de macetas de flores. Tomaba el medio del teatro una glorieta que correspondía a otra que había en el último foro, adornada de fuentes que enviaban sus líquidos raudales de sus perlas por tributo de aquella esfera que gobernaban los abriles. Toda la fábrica del jardín era de arquitectura en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje. El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podía hallar en los jardines que más hubiese cultivado el tiempo y el estudio. En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia magnitud que los dos primeros. Estaba todo el Teatro con inimitable hermosura y para que tuviesen tantos matices más variedad de las que les infundieron los colores, dispuso el Artífice un pavón que andaba paseando sus cuadros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas extendiendo su variado manto con los lucientes ojos de que se componía;	acompañamiento. (D)

	registraba la heremosa esfera de sus peniles hasta que por llenar el aire de los esplendores que gozaba la tierra, viró (giró, en C) el vuelo cruzando el Teatro, circunstancia que deleitó con particularidad sobre las muchas que tuvo esta mutación. Salieron (Solicitaron en C) las damas de Arminda y ella detrás en medio de Adolfo y Florante, y por otra, acompañamiento, y detrás, Casimiro viejo venerable.	
3023	Vanse todos los hombres y quedan las damas. (A); Vanse todos los hombres y quedan las mujeres. (C)	Vase. (B); Vanse Casimiro, Florante, Aurelio y Adolfo (D)
3438	Dentro chirimías y atabales.(A); Dentro chirimías y atabalillos y voces. (C)	Omitido (B); Dentro voces. (D)
3503	Atabalillos, chirimías y Arminda con sus damas y Mitilene con las suyas. Florante y Adolfo y demás acompañantes cada uno por su parte y el rey por en medio.	Vanse, tocan atabalillos y salen Arminda, Mitilene, Florante, Adolfo y el Rey y acompañamiento y música. (B); Vanse, tocan atabalillos y salen Arminda, Mitilene, Florante, Adolfo, el rey, soldados y músicos.(D)
3542	Cajas, al irse a entrar se oye la caja.	Cajas a bando. (B); Tocaban cajas. (D)
3870	Aquí se corrieron los bastidores cubriendo el jardín y dejando el Teatro de arboledas y	Vase y sale la Fama en otra apariencia. (B); Vase. Córrense los batidores quedando el

	montañas, y entre la desigualdad de los horizontes, unos pedazos de nubes. Fuese apareciendo por el aire una de diferente resplandor y estatura, sobre la cual venía sentada la Fama, los pies sobre un globo donde se descubrían las dos estrellas polares contrapuestas con claridad brillante, de suerte que arrojaban luz para ayudar los tornasoles de la nube. Llevaba la Fama sus alas; y éstas, la nube en que iba sentada y el globo, se fueron moviendo por el aire todo el tiempo que duró cantar el pregón, que fue lo que tardó en cruzar todo el Teatro, muy despacio porque se fueran percibiendo y admirando los movimientos, los cuales hicieron esta apariencia muy vistosa.	teatro en el de bosque, y en lo alto se ve la Fama cantando, y atraviesa el tablado midiendo la distancia con los versos.(D)
4238	Entrándose Marfisa se volvieron a correr los bastidores repitiendo la mutación del jardín, y como el ansia había quedado tan prendada en su vista, la recibió la segunda vez con tanta admiración como la primera, pues estaba quejosa la vista de que le hubiesen arrebatado tan apacible objeto. Salió Casimiro y Aurelio.	Vase y sale Casimiro y Aurelio. (B); Vase Marfisa. Salen Casimiro y Aurelio. (D)
4508	Mudose el Teatro de jardín en uno que le presentaba la plaza del palacio de su Majestad, imitando la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina nuestra señora, que la han añadido gran	(Omitido)

	variedad a la perfección con que antes se hallaba. Estaba la mutación dispuesta de suerte que empezaba por el arco de da entrada a la plaza, siguiendo los bastidores la imitación de dos corredores que tiene de arcos adornados de estatuas que significaban los ríos y fuentes más celebrados de España en que había diferentes tarjetas en que se colocaron cifras, motes y versos a tan feliz asumpto. En el foro estaba el frontispicio del palacio todo imitado con gran propiedad y hermosura.	
4600	Salen todos como lo dicen los versos y Marfisa armada con el escudo y armas de Leonido	Plaza de Palacio y toda la compañía. (B); Aquí, corriéndose los bastidores, se descubre la Plaza de Palacio, y van saliendo todos como dicen los versos. (D)

